

780.9494 S39s v.1

73-00221

reference collection book



kansas city
public library
kansas city,
missouri



KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY



0 0001 4538739 5

SCHWEIZER MUSIKBUCH

I

SCHWEIZER MUSIKBUCH

Unter Mitarbeit von

Edmond Appia, R. Blaser-Egli,

A.-E. Cherbuliez, Hans Ehinger, Arnold Geering,

Fritz Gysi, Jacques Handschin, J. B. Hilber,

Ernst Isler, Ernst Mohr,

Edgar Refardt, Alfred Stern

herausgegeben von

Willi Schuh

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

VORWORT

Nachdem das „Atlantis-Buch der Musik“ in manchem Schweizer Haus zu einem regelmässigen Berater in musikalischen Dingen geworden ist, blieb der Wunsch bestehen, auch dem Schweizer Musikleben im Besondern, das in jenem allgemeinen Werk nur kurz berührt werden konnte, eine ähnlich umfassende und vielseitige Darstellung zu widmen.

Das vorliegende „Schweizer Musikbuch“ stellt den ersten Versuch dar, eine Geschichte der Musik in der Schweiz mit einer Uebersicht über die verschiedenen Gebiete des musikalischen Lebens und deren Organisation zu verbinden. Geht jene von den Gattungen und Formen, d. h. von der Musik selber aus — die auch durch die Beigabe von Musikbeispielen in den Mittelpunkt gerückt erscheint —, so sucht diese das Gegenwärtige und Lebendige zu erfassen. In die zusammenhängende Darstellung, für die wir uns bemüht haben, die besten Kenner des betreffenden Gebietes zu gewinnen, wurde im zweiten Teil statistisches Material so eingearbeitet, dass dem Leser zugleich ein Nachschlagenwerk in die Hand gegeben ist. Die Anhänge über die musikalischen Verbände, über Musikkritik, Zeitschriften und Verleger dienen noch besonders praktischen Zwecken. Das Musikerlexikon stellt sich ergänzend neben Edgar Refardts Historisch-biographisches Musiker-Lexikon der Schweiz, indem es vor allem die Daten und Werkkataloge der Lebenden ausführlich verzeichnet, gleichzeitig aber auch diejenigen Namen der Vergangenheit mitberücksichtigt, die für die Gegenwart in irgend einer Weise von Bedeutung sind.

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY
18.60 7300221

Der Plan des Buches gründet sich auf die mit dem Atlantis-Buch der Musik gemachten Erfahrungen; seine Verwirklichung erstreckte sich über mehr als zwei Jahre. Da sich unser Buch in erster Linie an deutschschweizerische Leser wendet, wurde der Hauptakzent der allgemeinen Darstellung auf die deutsche Schweiz gelegt, doch ist nach Möglichkeit das Gesamtgebiet unseres Landes berücksichtigt worden. — Beim Zustandekommen eines enzyklopädischen Werkes wie des vorliegenden sind Herausgeber und Verleger naturgemäss auf eine grössere Anzahl von Mitarbeitern angewiesen. Bei den Verfassern der mit Namen gezeichneten Beiträge fanden sie volles Verständnis und tatkräftige Mit-hilfe; die Beschaffung des Materials für die Anhänge des zweiten Teiles und namentlich für das Musikerlexikon stiess dagegen vielerorts auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten, weshalb die angestrebte Vollständigkeit nicht überall zu erzielen war. Trotz solchen Hindernissen, zu denen sich schliesslich noch die allgemeinen Verzögerungen durch die Mobilisation gesellten, hoffen wir, dass aus der Verbindung der drei Teile unseres Musikbuches ein nützliches Gesamtbild der Schweizer Musik entstanden ist, das dazu beiträgt, ihr im eigenen Hause und ausserhalb des Landes das Ansehen zu verschaffen, das sie verdient.

Herausgeber und Verlag.

I N H A L T

I. Teil. Geschichte der Musik in der Schweiz mit Notenbeispielen und Abbildungen

Bis zur Wende des Mittelalters

von Prof. Dr. Jacques Handschin, Basel	11
Musikbeispiele	45

Von der Reformation bis zur Romantik

von Dr. Arnold Geering, Basel	54
Musikbeispiele	115

Von der Romantik bis zur neuen Zeit

von Dr. Edgar Refardt, Basel	131
Die neueste Zeit von Dr. Willi Schuh, Zürich	139
Die Musiker der welschen Schweiz von Edm. Appia, Genf	173

II. Teil. Das Schweizer Musikleben

Der Chorgesang von Dr. Edgar Refardt, Basel	187
Oper und Festspiel von Prof. Dr. Fritz Gysi, Zürich	210
Die Orchester von Dr. Ernst Mohr, Basel	235
Dirigenten und Solisten von Dr. Hans Ehinger, Basel	256
Das Blasmusikwesen von R. Blaser-Egli, Luzern	281
Das Volkslied und seine Erneuerung von Alfred Stern, Zürich	299
Die evangelische Kirche der deutschen Schweiz und die Musik von Ernst Isler, Zürich	324
Katholische Kirchenmusik von J. B. Hilber, Luzern	342
Die musikalische Erziehung von Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez, Chur	351

Anhang

Musik und Recht von Dr. Adolf Streuli, Zürich	383
Musikalische Verbände	388
Musikkritik	415
Musikalische Zeitschriften	420
Musikverleger	423
Verbesserungen und Ergänzungen	424

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

<i>Bildnisse:</i>	Seite	Seite	Seite
Andreae ¹⁾	240a	Fritz	104d
Ansermet ²⁾	256a	Fröhlich	112b
A. Aeschbacher	280c	Gagnebin ¹²⁾	160a
Attenhofer ³⁾	136b	Geiser	152c
Bachofen	104d	Geyer	280b
Balmer	160a	Glarean	64b
Barblan	136d	Goetz	112b
P. Baumgartner ⁴⁾	272b	Haug ¹⁾	256c
W. Baumgartner	136b	Hegar ³⁾	136c
Beck ⁵⁾	152d	Heim	136b
Binet ⁶⁾	176d	F. J. Hirt	272a
Blanchet	272b	F. Hirt ¹³⁾	280b
Blum	160b	Honegger	176a
A. Brun	280b	F. Huber	136b
F. Brun ⁷⁾	160a	H. Huber ¹⁴⁾	136a
W. Burkhard	144b	Jaques-Dalcroze	176c
Courvoisier	152b	Kirchner	112b
David ⁸⁾	152c	Klose	152b
Denzler ⁹⁾	240d	Kunz ¹⁵⁾	152b
Diebold	72d	Lauber	176c
Doret ¹⁰⁾	136d	Marescotti	176d
Dubs ¹⁾	256b	Martin ¹²⁾	176d
Fahrni	256d	Maurice ¹²⁾	136d
E. Frey	272a	Meyer v. Schauensee	96b
W. Frey	272a	Moeschinger ¹⁶⁾	152d
		Moser	160b
		P. Müller ¹⁷⁾	152c
		Müller v. Kulm	152c
		Münch ⁸⁾	256c
		Nägeli	112a
		Nef ¹⁹⁾	280d
		Niggli ³⁾	152b
		Notker	48a
		Philippi ³⁾	256d
		Ribaupierre	280b
		Rousseau	104a
		Sacher ¹⁸⁾	256b
		Senfl	64a
		Scherchen	256c
		Schmidlin	104d
		Schnyder	
		v. Wartensee	112b
		Schoeck	152a
		Suter	144a
		Sutermeister	160b
		Vogler ²⁰⁾	280a
		Vuataz ²¹⁾	176d
		Walter-Strauss	256d
		Wehrli	160b
		Welti-Herzog	256d

<i>Andere Bilder:</i>	Seite		Seite
Sequenz von Notker	48b	Konzert im Basler Münster . .	208a
Weib mit Fiedel, von Urs Graf	72a	Basler Männerchöre ²⁴⁾ . . .	208b
Basler Münsterorgel	72b	O. Schoeck im Freundeskreis ²⁵⁾	208b
Titelblatt Simlers Teutsche		Szenenbild «Massimilla Doni» ²⁶⁾	224a
Gedichte	72c	Szenenbild «Penthesilea» ²⁷⁾ .	224a
Titelblatt «Geistliche Seelen-		Szenenbild «Madrise» ²⁸⁾ . . .	224b
musik»	72d	Szenenbild «Das Dorf unter	
Zürcher Neujahrsblatt		dem Gletscher ²⁹⁾	224b
mit Trumscheit	96a	Das Orchestre Romand ²⁾ . . .	240b
Zürcher Neujahrsblatt		Das Basler Kammerorchester .	240c
Geistliche Musik	104b	Das Schweizerische Radio-	
Zürcher Neujahrsblatt		Orchester ⁹⁾	240d
Weltliche Musik	104c	Schola Cantorum Basiliensis ^{23a)}	256b
Igor Strawinsky mit C. Beck		Barblan an seiner Orgel ²³⁾ .	272b
und P. Sacher ¹³⁾	152d	Musikpavillon der Landessus-	
Honegger mit den Brüdern		stellung ³¹⁾	280c
Morax ²²⁾	176b	Blasorchester auf dem Gross-	
Szenenbild «Judith» ²²⁾	176b	münsterturm ³⁰⁾	280d
Jaques-Dalcroze beim Unter-			
richt ²³⁾	176c		

Photographen:

¹⁾ Photopress Zürich. ²⁾ Kettl, Genf. ³⁾ C. Ruf, Zürich. ⁴⁾ Steiner & Heiniger, Zürich. ⁵⁾ Eidenbenz, Basel. ⁶⁾ Lipnitski, Paris. ⁷⁾ H. Draber. ⁸⁾ W. Pleyer. ⁹⁾ Egli, Zürich. ¹⁰⁾ E. Gos, Lausanne. ¹¹⁾ B. Jenny, Zürich. ¹²⁾ Boissonnas, Genf. ¹³⁾ Spreng, Basel. ¹⁴⁾ Pfützer, Basel. ¹⁵⁾ Breiting, Basel. ¹⁶⁾ Henn. ¹⁷⁾ Schwarzkopf. ¹⁸⁾ Jehle. ¹⁹⁾ Teichmann. ²⁰⁾ Schmelhaus. ²¹⁾ Helios, Genf. ²²⁾ de Jongh, Lausanne. ²³⁾ Cinégram. ²⁴⁾ Jeck, Basel. ²⁵⁾ Wassmer. ²⁶⁾ Guggenbühl. ²⁷⁾ Schmid-Bloss. ²⁸⁾ Bürki-Basel. ²⁹⁾ Eismann, Bern. ³⁰⁾ Gubler-Priesnitz. ³¹⁾ A. T. P. Bilderdienst.

I. TEIL
GESCHICHTE
DER MUSIK
IN
DER SCHWEIZ

BIS ZUR WENDE DES MITTELALTERS

VON JACQUES HANDSCHIN

Die naive, aber auch freche Ansicht, dass wir heute in Europa auf dem Gipfelpunkt der Kultur stehen, hängt offenbar mit der Idee des «Fortschritts» zusammen: ist der Verlauf der Dinge wirklich ein ständiger Fortschritt, dann stehen wir in der Tat auf einer höheren Stufe als alle bisherigen Generationen. Leider verhält es sich mit dem «Fortschritt» aber wie mit anderen Schlagworten, die die sogenannte öffentliche Meinung beherrschen (Freiheit, Gleichheit usw.). Es handelt sich um Ideen, die in der Sphäre des Christentums beheimatet sind, und dort sind sie auch gegen Missbräuche geschützt; in einer Zeit, da die Kirche schief, wurden sie ihr entwendet, sie wurden «laiziert», und seither wurden sie zu «Schlagworten», deren Anwendung nur allzu oft die Dummheit der einen, den Betrug der anderen voraussetzt.

An der kulturellen Fortgeschrittenheit unserer Zeit könnte bereits eines zweifeln lassen — die heutige Sprachverwilderung. Nur eine relative Genugtuung könnte man in der Schweiz daraus entnehmen, dass diese Erscheinung eher von Deutschland auf die Schweiz, als von der Schweiz auf Deutschland übergegriffen hat. Leider hat an dieser Erscheinung auch das musikalische Schrifttum seinen vollen Anteil. Ich denke hier deswegen daran, weil mir das Wort «schweizerische Musikgeschichte» beinahe in die Feder geflossen wäre, das ja eigentlich «histoire suisse de la musique» bedeutet und so oft für «histoire de la musique suisse» gebraucht wird. Allerdings ist es ein verhältnismässig entschuldbarer Fall, da «Geschichte» allmählich den Nebensinn von «Geschehen, Vergangenheit» erhalten hat.

Aber auch der präzisere Ausdruck «Geschichte der schweizerischen Musik» bietet noch Anlass zur Ueberlegung. Bedeutet «schweizerische Musik» nur solche Musik, die schwei-

zerisch im Sinne des Charakters und der Persönlichkeit ist, oder allgemein jede Musik, die in der Schweiz entstand, oder überhaupt jede Musik, die hier erklang und hier Heimatrecht erhielt? Von diesen drei Abstufungen gehört jede mit zum Bilde der Musik des Landes. Aber eben weil der Begriff «schweizerische Musik» so abstufbar ist, sprechen wir in unserer Darstellung, besonders da sie sich auf eine wenig erforschte Epoche bezieht, vorsichtigerweise zunächst nur von «Musik in der Schweiz». Die Abgrenzung des Schweizerischen im engeren und im engsten Sinne würde für diesen Zeitraum zu Untersuchungen führen, die über den Rahmen unserer Skizze weit hinausgingen.

Aber sogar die «Geschichte der Musik in der Schweiz» ist noch eine mehrdeutige Vorstellung. Ist, was sich musikalisch in Basel im vierzehnten Jahrhundert abspielte, dieser Vorstellung einzugliedern, trotzdem Basel damals noch nicht zur schweizerischen Eidgenossenschaft gehörte? Und wie verhält es sich mit dem, was sich in St. Gallen usw. im neunten bis dreizehnten Jahrhundert abspielte, als das Gebiet sich noch nicht als Schweiz konstituiert hatte, sondern zu einem grossen fränkischen, beziehungsweise ostfränkischen, dann deutsch-römischen Reich gehörte? Wir gehen heute gewöhnlich von der weiteren Fassung des Begriffes aus, und dies ist nicht unberechtigt; doch sollten wir dessen eingedenk bleiben, dass es nicht ganz selbstverständlich ist. Wir supponieren gewissermassen, dass die Gebietsstriche, die noch nicht zur Schweiz gehörten, dazu prädestiniert waren, sich der Schweiz einzugliedern, und in der Tat hat sich wenigstens keiner der Kantone, die je zur Schweiz gekommen sind, als solcher wieder von ihr gelöst. Ausserdem entspricht diese Auffassung einem gesunden Regionalismus, der in nicht unbegründeter Weise annimmt, dass eine Region auch im politischen Wechsel sie selbst bleibt.

SPÄTANTIKE UND VÖLKERWANDERUNG

Die geschichtlichen Grundlagen der Kultur in der Schweiz sind bekanntlich nicht einfach. Als älteste erfassbare Schicht treten uns die Helvetier entgegen, die nach Aussagen der Römer mit den Galliern verwandt waren; neben

ihnen wohnen im äussersten Osten des Gebietes die Rätier, anscheinend ein «illyrischer» Volksstamm. Dann dringen die Römer ins Land, nicht nur als militärische Eroberer, sondern auch als Kulturbringer. In diesem Sinne gehört die Schweiz mit dem Süd- und Westrand des heutigen Deutschland, mit Frankreich und den übrigen Ländern des europäischen Westens zu einem Komplex, der sich sogar heute noch bis zu einem gewissen Grade von den ausserhalb des römischen Limes gebliebenen Teilen des heutigen Deutschland abhebt (eine Tatsache, die durch das im Zeichen der deutschen Vereinheitlichung stehende neunzehnte Jahrhundert verdunkelt wurde, aber wieder greifbar wird, sobald wir die alte Zeit anders als unter dem Gesichtswinkel des neunzehnten Jahrhunderts betrachten). Die Völkerwanderung brachte in die Schweiz zwei germanische Volksstämme, die Alemannen und die Burgunder, von denen die letzteren sich bald, wie die Franken in Frankreich, romanisierten.

Es ist bekannt, dass mehrere der römischen Ansiedelungen in der Schweiz, wie Aventicum, Vindonissa, Augusta Rauracorum, ihre Amphitheater hatten. Die Vorstellungen in diesen Theatern umfassten nicht nur Gladiatorenkämpfe, sondern auch Pantomimen und Ballette mit Musik. Ja sogar das Orgelspiel war ein Bestandteil dieses «Variété-Programms». Davon zeugen manche bildliche Darstellungen aus der Spätantike. In Rom selbst wurden dem Orgelspieler sogar Ehrenpreise zuteil, und Kaiser Nero muss entschieden als der «berühmteste» Orgelspieler aller Zeiten bezeichnet werden. In Aquincum, dem römischen Heerlager in der Nähe des heutigen Budapest, wurden vor einigen Jahren Reste einer Orgel gefunden, die ein Decurio und Vorsteher des örtlichen Feuerwehr-Verbandes diesem letzteren im Jahre 228 n. Chr. schenkte. Ob wohl ein ähnliches Dokument — oder wenigstens eine bildliche Darstellung — jemals in der Schweiz ans Licht kommen wird?

In den Ländern um das Mittelmeer ist das vierte Jahrhundert eine grosse Epoche: einerseits besteht das römische Reich noch, die Stürme der Völkerwanderung kündigen sich erst in den Randgebieten an; andererseits hat die christliche Kirche soeben das Dunkel der Katakomben verlassen und ist in das helle Licht der Geschichte getreten (allerdings

muss sie sich alsbald gegen mannigfache Häresien wenden, um ihre Einheit zu wahren; aber dies gibt ihr nur eine um so grössere Lebenskraft; die Streitigkeiten um das Nicänum als «Theologengezänk» abzutun, wie es im neunzehnten Jahrhundert Mode geworden ist, geht schon deswegen nicht an, weil wir wissen, dass auf dem Marktplatz in Konstantinopel das Volk selbst die Dogmen mit leidenschaftlicher Anteilnahme debattierte). Was diese Epoche als einzigartig erscheinen lässt, ist eben die Koexistenz antiker Kulturüberlieferung und jenes neuen Impulses, den die christliche Lebensdurchdringung bedeutete. Insbesondere tritt uns diese Koexistenz in den grossen Persönlichkeiten der Zeit entgegen: in Ephrem dem Syrer, Basilius dem Grossen, Athanasius, Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomus und Ambrosius von Mailand.

Für ihre Haltung gegenüber der weltlichen Sphäre besass die Kirche ihre Weisungen. Da war das Wort des Herrn: «Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist» (Matth. 22), und im Anschluss daran hatte Paulus die Haltung der Christen gegen die «Obrigkeit» definiert (Röm. 13). Derselbe «Lehrer der Völker» definierte auch die Haltung des Christen der antiken Kultur gegenüber, indem er (Röm. 8) sagte, nichts könne uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christus ist, weder Engel, noch Fürstentümer, noch Gewalten — offenbar unter Bezugnahme auf die spätantike Popular-Philosophie, die zwischen dem Menschen und dem höchsten Wesen eine ganze Reihe von überirdischen Kategorien statuiert (die «Fürstentümer» und die «Gewalten» sind eben Kategorien himmlischer Wesen). Diese rationale Stufenfolge wird mit einem Schlag «überflüssig», da durch den «Logos» die direkte Verbindung des Menschen mit Gott hergestellt ist. Aber überflüssig wird sie nur im religiösen Sinne. Das rationale schöne Gebäude bewahrt seinen Wert als Gleichnis; und dies gilt besonders, nachdem das Christentum nicht mehr nur der Anteil einzelner «Salzkörner», sondern von Völkern geworden ist. Die antike Kultur ist von nun an ein «Luxus», ein Mittel der Schönheit; aus den Reden und Schriften der Kirchenväter des vierten Jahrhunderts leuchtet sie ebenso wie aus dem Schmuck der christlichen Basilika; und hier ist auch die Wurzel der christ-

lichen Hymnologie, die im Troparion und im Kanon ihre höchste Ausprägung findet. Eine strengere mönchische Observanz, wie sie uns in Aussprüchen ägyptischer Väter entgegentritt, verschmähte dies alles, und sie konnte es verschmähen; aber gleichzeitig erfreute sich die Kirche in den Kathedralen von Kulturstätten wie Alexandrien, Antiochien und Konstantinopel eines ihrem Geiste dienstbar gemachten Kunstschmucks.

Diese Grundhaltung ist in dem geistig nicht revolutionären, wenn auch politisch instabilen Osten, das heisst im Bereich der orthodoxen Kirche, bis heute lebendig geblieben. Der Westen dagegen machte auf dem kirchlichen Gebiet eine eigenartige Entwicklung durch: einerseits bekundet die Kirche dem Schöpferischen der weltlichen Kultur gegenüber weniger Unbefangenheit, mehr Misstrauen als im Osten; andererseits aber erhebt sie sich selbst zum Staat, und dies führt dann zu einer Auflehnung (die «Reformation»).

So zeigt sich die westliche Kirche nicht imstande, der weltlichen Kultur, wie einem Gleichnis, gelassen gegenüberzustehen. Immerhin lässt sich auch im Westen eine Schicht christlicher Kultur nachweisen, die der Tradition des vierten Jahrhunderts, wie wir sie charakterisierten, im wesentlichen treu geblieben ist; dies ist der Zustand der Dinge bis zur Karolinger-Monarchie. Hier ist der römische Bischof noch nicht mehr als ein «Primus inter pares», und wir haben im Abendland ungefähr in demselben Sinn eine römische, mailändische, gallikanische, spanische, irisch-britische Kirche vor uns, wie im Osten eine griechische, armenische, syrische oder koptische; mit anderen Worten: die natürliche Vielfalt der menschlichen Kultur wird vom «Gottesstaat» im wesentlichen nicht angetastet. In dieser Zeit wurde noch nicht gefordert, dass in allen Kirchen nach der gleichen Melodie (und zwar nach derjenigen, die dem Papst Gregor I. durch den heiligen Geist in der Form einer Taube übermittelt worden war) gesungen wurde; ja sogar in bezug auf den Text der Gesänge und Gebete waren örtliche Verschiedenheiten zugelassen. Es gab also einen gallikanischen, spanischen usw. Gesang, aber auch einen gallikanischen, spanischen Ritus, die untereinander viel Gemeinsames, aber auch manches Verschiedene hatten; dabei wird der Anteil

der Verschiedenheit im Verhältnis zur Gleichartigkeit im Gesang grösser gewesen sein als im Ritus.

Stellen wir nun die Frage nach den Verhältnissen in der Schweiz vor der Konstituierung der Karolinger-Monarchie, die in ihrer universalistischen Tendenz bekanntlich der mächtigste Bundesgenosse des nach einheitlicher Zusammenfassung strebenden römischen Stuhles war.

Die Alemannen, die den grösseren Teil der Schweiz besiedelten, scheinen unter den germanischen Volksstämmen nicht gerade derjenige gewesen zu sein, der sich die Kultur des eroberten Landes mit der grössten Gelehrigkeit zu eigen machte. Ihnen scheint eine gewisse «Sprödigkeit» eigen gewesen zu sein im Vergleich zu den «weichen» Angelsachsen, die bereits um 700 über Männer wie Aldhelm und Beda verfügten, oder den Franken (die allerdings ein von römischer Kultur besonders befruchtetes Gebiet wie Gallien betreten hatten). Vielleicht ist die relative «Sprödigkeit» aber bereits in der keltischen Vorschicht begründet; denn die Gallier in Frankreich und die Briten in England scheinen im Bereich jener keltisch-römischen Mischkultur eine grössere Rolle gespielt zu haben als die Helvetier.

«Weicher» als die Alemannen zeigten sich aber auch die Burgunder, welche sich im hochkultivierten südöstlichen Frankreich niederliessen, die Westschweiz besiedelten und ihre Herrschaft über den Genfersee ostwärts ins Rhonetal vortrugen.

Indessen umfasst die Schweiz auch noch zwei von der germanischen Einwanderung ganz oder fast unberührte Gebiete, den Tessin und Chur-Rätien. Die Vielfalt dieser Abstufung zeichnet sich, wie wir sehen werden, auch in den ältesten Zeugnissen über die Musikkultur in der Schweiz ab.

AELTESTE ZEUGNISSE AUS DER FRANZÖSISCHEN SCHWEIZ

Wir müssen selbstverständlich annehmen, dass der fahrende Musiker, der Jocular oder Gaukler von der römischen Zeit an nicht aufgehört hat, das Land zu durchstreifen. Aber eine Spur von seinem Wirken ist nicht erhalten, und so stehen die ältesten Zeugnisse der Musikkultur in der

Schweiz im Zusammenhang mit den kirchlichen Einrichtungen.

Das erste Zeugnis — wir können in diesem Fall sogar beinahe von musikalischen Dokumenten sprechen — stammt aus dem wohl schon von altersher romanisierten Rhonetal, das von der Mitte des fünften Jahrhunderts an den östlichen Aussenposten des Burgunderreiches bildete. Dieses Zeugnis weist unzweideutig in den Bereich des «gallikanischen» Gesanges.

An diesem Punkt der Schweiz geht die christliche Tradition bereits in die römische Zeit zurück. Das Martyrium der in Agaunum stationierten «thebäischen Legion» fällt in das dritte Jahrhundert; in der zweiten Hälfte des vierten steht dort bereits eine Basilika; und 515 wird ebenda die Abtei St. Maurice gestiftet — durch Sigismund, den Burgunderkönig, der sich bald selbst in die Abtei zurückzog, aber dann auf Geheiss des Frankenkönigs herausgeholt und enthauptet wurde. Dies ist derselbe Sigismund, der bald darauf als Märtyrer verehrt wurde und unter dessen Namen eine Messe (genauer: ein Komplex von Messgebeten) für Fieberkranke geht, von der wir sicher annehmen können, dass sie aus St. Maurice stammt.

Der Inhalt der Stiftungsurkunde, wie auch ein Bericht über das Gründungskonzil von 515 ist uns erhalten. M. Reymond hat die Texte mit positivem Ergebnis einer kritischen Prüfung unterzogen; an weiteren Forschern, die sich neuerdings um die Geschichte der Abtei verdient gemacht haben, seien L. Dupont-Lachenal und M. Besson genannt.

Es wurde eine ungewöhnliche Einrichtung getroffen. Der Gottesdienst in der Basilika sollte ohne Unterbrechung weitergehen. Die Mönche waren zu diesem Zweck in fünf Gruppen — wir dürfen wohl sagen «Chöre» — geteilt. Es war vorgesehen, dass die Mönche sich nicht mit physischer Arbeit zu beschäftigen brauchten, sondern sich ganz dem Gesang und Gebet widmen konnten. Dementsprechend war die Ausstattung des Klosters mit Grundbesitz sehr reich — so reich, dass in späteren Zeiten die Burgunderkönige und die Herzoge von Savoyen sich öfters an den Kloster Gütern vergriffen.

Als erster Abt wurde einer mit dem musikalischen Namen Hymnemosus (der aber vielleicht nur die romanisierte Form eines burgundischen «Immund» ist) eingesetzt. Er starb schon nach weniger als einem Jahr. In seiner Grabschrift wird er gefeiert als derjenige, der «mit Gottes Hilfe und durch sein Beispiel die Gelübde der Singenden förderte». Aber auch im Epitaph seines Nachfolgers Ambrosius wird das Singen der Brüder im «perpetuierlichen Chor» erwähnt. Wir wissen, dass Hymnemosus mit einer Anzahl Mönche aus einem Kloster namens Grigny gekommen war, doch ist nicht sicher, an welches der Klöster dieses Namens in den Diözesen Grenoble und Vienne wir zu denken haben. Jedenfalls führte einer der fünf Mönchschöre dementsprechend den Namen «Granensis». Der Name des zweiten deutet auf das Kloster der Insel Barbe bei Lyon (von hier kam Ambrosius, der zweite Abt), der des dritten entweder auf das Kloster St. Claude am Westabhang des Jura oder auf Romainmôtier am Ostabhang, der des vierten ist vorläufig nicht enträtselt, und die fünfte Gruppe schliesslich führte nicht einen geographischen Namen, sondern war nach ihrem Vorsteher benannt.

St. Maurice (Agaunum) scheint der erste Ort im Abendland gewesen zu sein, wo die «Laus perennis», das ununterbrochene Zelebrieren, eingeführt wurde. Wie bei so manchen kirchlichen Bräuchen, wie bei der Verbreitung des Christentums überhaupt, war der Osten hier vorangegangen. Die erste Nachricht bezieht sich auf Konstantinopel, wo um 400 das Kloster der Akoimeten (der «Unermüdlichen») entstand. Die Anregung zog man aus dem Bibelwort: «Es ist gut, immer zu beten und nicht nachzulassen» (Luc. 18). Das eindrucksvolle Beispiel von St. Maurice wurde bald auch in anderen hervorragenden Klöstern Galliens nachgeahmt: in St. Marcellus in Châlons (auf die Initiative von König Guntram, gestorben 593), in St. Denis bei Paris (auf die Initiative von König Dagobert, gestorben 632). Von St. Martin in Tours heisst es, dort habe dieselbe Gepflogenheit «von altersher» bestanden, also vielleicht unabhängig vom Vorbild von St. Maurice; immerhin sind Hinweise auf die engen Beziehungen zwischen St. Martin und St. Maurice nicht zu übersehen: so besass ersteres Kloster zur Zeit des Gregor von

Tours (sechstes Jahrhundert) schon seit langem Reliquien der Märtyrer von Agaunum; und der heilige Martin selbst, dem das Kloster in Tours geweiht war, hatte das Märtyrerggrab in Agaunum besucht.

Im allgemeinen führte der übermenschliche Anlauf bald zur Ermattung, und man kehrte zur allgemein üblichen Klosterdisziplin zurück, derzufolge bestimmte Tagesstunden dem Gottesdienst geweiht waren (wiederum in Anlehnung an ein Psalmwort: «siebenmal am Tage will ich Dir lob-singen»).

Das Zeugnis, demzufolge das Kloster St. Denis mit dieser Einrichtung dem Vorbild von St. Maurice folgte, ist von einem verdienten französischen Forscher, Mr. A. Gastoué, in einem extensiven Sinne interpretiert worden. Der Genannte nimmt auf Grund jener Nachricht an, dass ein (erhaltenes) altes Dionys-Offizium, das in St. Denis gesungen wurde, nichts anderes ist als ein Mauritius-Offizium, das aus St. Maurice stammt und in St. Denis auf den dortigen Ortsheiligen adaptiert wurde. Ist diese Vermutung richtig, so wäre trotz der Klosterbrände, die die direkten Zeugen von der Vergangenheit von St. Maurice zerstört haben, dank den Fernwirkungen dieses Klosters ein Stück seiner musikalischen Kultur erhalten. Wir bieten in der Beilage (Nr. 1) eine Antiphone aus diesem Offizium, die übrigens in ambrosianischen Quellen tatsächlich als Mauritius-Antiphone vorkommt.

Man könnte an die Uebertragung der «*Laus perennis*» aus dem Orient in das Abendland die Frage knüpfen, ob nicht auch die Gesänge selbst aus dem griechischen Osten eingeführt wurden. Die Frage kann mit demselben Grad von Logik gestellt werden, mit dem man auch die Vermutung ausgesprochen hat, das musikalische Material der Antiphonie sei aus dem Orient bezogen worden, weil die Gattung der Antiphonie von dort übernommen wurde, oder der ambrosianische Hymnus lehne sich musikalisch und textlich an griechische oder syrische Vorbilder, weil er das abendländische Gegenstück einer (allerdings unendlich viel ausge-dehnteren) orientalischen Hymnodie ist.

Diese «orientalische» These in der Musikgeschichte scheint mir ein verhängnisvoller Irrtum, oder wenigstens eine

Uebertreibung zu sein. Sie beruht auf einer Konfusion. Dass das Abendland seine kirchlichen Einrichtungen in der Hauptsache dem Orient verdankt, ist unbestreitbar und nach Lage der Dinge ohne weiteres verständlich. Wie man sich aber künstlerisch ausdrückt, dies ist eine andere Frage. Und ich möchte mir erlauben, zu bemerken, dass es der im Abendland eingewurzelten besonderen Art der Vermengung von geistlich und weltlich, von religiös und ästhetisch bedurfte, damit bei gewissen Forschern die Zwangsvorstellung entstehen konnte, eine kirchliche Einrichtung sei mit einer bestimmten ästhetischen Form oder Ausdrucksweise untrennbar verknüpft. Zum Glück verdanken wir anderseits einem abendländischen Musikographen, dem verstorbenen Strassburger Kanonikus F. X. Mathias, die feine Bemerkung, dass eine Kirche niemals künstlerische Formen aus sich schafft, sondern dass sie solche aus der weltlichen Kultur übernimmt und sie nur innerlich transformiert, indem sie einen andern Geist in sie hineinlegt. Sie kann also nicht anders, als den Bereich des Aesthetischen als solchen respektieren. Dies bedeutet aber, dass sie sich des Experimentes einer gewaltsamen Bluttransfusion im allgemeinen enthalten muss. Denn das Aesthetische wurzelt in der menschlichen Natur; diese Natur ist nach Gattungen und Arten verschieden; und gerade die alte Zeit, gerade der Orient hat Verständnis dafür bekundet, dass jede Menschenart, jede Region ihre eigene Gesangsweise liebt. Diese Auffassung kommt sogar im abendländischen Mittelalter noch zur Geltung, in unbewusstem Gegensatz zu dem von Rom aus propagierten Universalismus des «gregorianischen» Gesanges.

Ich will die Anhänger der «orientalischen» These noch durch eine neue orientalisch-okzidentalische Parallele erfreuen, — aber nur, um ihnen die Freude durch meine Einstellung wieder zu verderben. Im Gesang der Kirche ist bekanntlich eines in besonderem Masse musikalische Entfaltung: das Melisma, das heisst der Ablauf einer längeren vokalisierten Melodie über einer einzelnen Silbe des liturgischen Textes. Ich will hier nicht auf die bereits von Gevaert und Fleischer ausgesprochene Meinung eingehen, wonach das Melisma im christlichen Kirchengesang die Ueber-

tragung des Zwischenspiels der spät-antiken Kitharodie (des Gesanges zur Kithara) sein könnte (eine erzwungene Uebersetzung, insofern als ja die Kirche die Mitwirkung von Instrumenten ausschloss). Ich will auch nur beiläufig bemerken, dass das Melisma im christlichen Kirchengesang durchaus nicht nur ein Bestandteil des Sologesanges ist, wie man gewöhnlich — vielleicht einer synagogalen Ursprungstheorie zuliebe — hervorhebt, sondern mindestens in demselben Masse eine Angelegenheit des Chors. Jedenfalls ist es ein solcher Bestandteil des Gesanges, oder der Gesänge, in dem sich das spezifisch Musikalische frei von den Fesseln des Textes am stärksten entfaltet.

Ein Beispiel dafür sind die von Notker Balbulus erwähnten «longissimae melodiae», die der Knabenchor in der Messe im Anschluss an das Alleluja alternierend sang und die dann durch Unterlegung eines neu gedichteten Textes zur Sequenz in unserem Sinne wurden; dieses Zeugnis stammt allerdings bereits aus der karolingisch-«gregorianischen» Epoche. Ein anderes Beispiel sind die gleichfalls von den Knaben zu singenden «Melodiae», die in dem von der Paléographie Musicale herausgegebenen ambrosianischen Antiphonar des öfteren mit Matutin-Responsorien, aber auch mit dem Alleluja der Messe verbunden werden; zwar stammt dieses Antiphonar erst aus dem zwölften Jahrhundert, doch gelten die ambrosianischen Bräuche und der Gesang als eine im allgemeinen vorgregorianische Angelegenheit. Ein isoliertes Zeugnis bietet schliesslich die ausgedehnte Melodie, die im Graduale von Nonantola (elftes Jahrhundert) mit dem Alleluja der Stephans-Messe verbunden ist (die Handschrift stammt vielleicht aus S. Stefano in Bologna). Dass die Praxis als solche nicht erst aus der karolingisch-gregorianischen Zeit stammt, wird durch das Beispiel des ambrosianischen Antiphonars wahrscheinlich gemacht. Aber auch im gallikanischen Bereich der «vorgregorianischen» Schicht scheint die Sache bekannt gewesen zu sein. Denn derselbe Chronist, dem wir den Hinweis auf die Nachahmung der «Laus perennis» von St. Maurice an anderen Orten verdanken, berichtet, dass dieser Gesangsordnung zufolge im Laufe des August, der besonders reich an Heiligenfesten war, «manicantiones» gesungen wurden, was wir

wohl kaum anders als auf das mit einem grossen Melisma geschmückte Matutin-Responsorium, beziehungsweise auf das von Knaben gesungene Melisma zu einem solchen Responsorium beziehen können.

Nun mein Präsent an die Vertreter der «orientalischen» These. Der heilige Ephrem (gestorben 373) singt in einem Osterhymnus: «Die Knaben breiteten ihren Lobgesang wie Blumen aus und ihre Gesänge wie Lilien; ihre Schar brachte Dir ebenso an diesem Festtag Hulala wie Blumen dar (Lamy übernimmt dieses fremdartige Wort in der lateinischen Uebersetzung und kommentiert es mit «laetas exclamationes, jubilationes, cantus, hymnos, jubilos, et in officio liturgico sectiones psalmorum») . . . Siehe, die Höhlung unseres Ohres ist voll von den Gesängen der Kinder und den Hymnen der Jungfrauen; alle mögen sich vereinen, um dem Herrn den Blumenkranz darzubringen: der Bischof seine Homilien, die Priester ihre Lobpreisungen, die Diakonen ihre Lesungen, die Jünglinge ihre Hulala, die Knaben ihre Psalmen, die Jungfrauen ihre Hymnen, die Fürsten ihre Taten, die Laien ihre Sitten» (ich folge der lateinischen Uebersetzung von Lamy). Dass Ephrem hier nicht unpräzise ist, ergibt sich aus der Zuweisung der Hymnen an die Jungfrauen, denn wir lesen anderwärts, er habe seine Hymnen (Madrashe) mit Jungfrauenchören einstudiert.

So schiene also das vom Knabenchor beim Alleluja der Messe gesungene grosse Melisma schon im vierten Jahrhundert in Syrien (Edessa) bezeugt, vielleicht schon in der wechselhörigen Form. Müssen darum aber auch die Melodien von Osten nach Westen gewandert sein? Ich zweifle sehr daran. Sogar wer nur die Melismen, die Notker Balbulus erwähnt und die wir dann in den Quellen mit gregorianischen Gesängen verkoppelt finden, mit denjenigen vergleicht, die im ambrosianischen Antiphonar überliefert sind, konstatiert, dass ihr Stil gänzlich verschieden ist (dass diese Verschiedenheit übrigens nicht darauf beruht, dass die von Notker erwähnten Melismen aus dem Wesen des gregorianischen Gesanges geschöpft wären, werden wir später sehen); und das isolierte Melisma in Nonantola verkörpert wieder eine andere Stilrichtung. So sehe ich im gegebenen

Fall keinen realen Grund, um die Uebernahme von musikalischem Material aus dem Osten anzunehmen.

Dass die Praxis der grossen Melismen auch in St. Maurice bestand, ist nach den Worten unseres Chronisten wahrscheinlich. Doch wie gewinnen wir eine Vorstellung von der musikalischen Art des grossen Melismas im gallikanischen Gesang? Da dieser Punkt in der schönen Darstellung des gallikanischen Gesanges durch A. Gastoué in der «Revue du chant grégorien» (ein Niederschlag der vom Verfasser am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel gehaltenen Vorlesungen) nur gestreift wird, sei hier auf Quellen hingewiesen, die uns darüber aufklären könnten. Da haben wir auf der einen Seite ein «Alleluja Francigena» (Alleluja aus Frankreich), das in einer — anscheinend verschollenen — ambrosianischen Handschrift des zwölften bis dreizehnten Jahrhunderts stand und uns durch eine Abschrift von Padre Martini in Bologna (Liceo Musicale, Q 2) erhalten ist (in derselben Quelle standen daneben zwei gleichfalls von Martini kopierte Fassungen eines Melismas *Et lilium convallium*, das zum ambrosianischen Offertorium *Vidi speciosam* gehört). In der Beilage (Nr. 2) bieten wir jenes Alleluja. Andererseits könnten aber auch solche Melismen zu Matutin-Responsorien wie das «dreifache Neuma», von dem bereits Amalar in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts sagt, es sei ehemals zum Johannes-Responsorium *In medio ecclesie* gesungen und dann auf das Weihnachts-Responsorium *Descendit* übertragen worden, oder das gleichfalls «dreifache» Melisma, das im Antiphonar aus St. Denis (Paris, lat. 17 296) eben mit einem Responsorium des Dionys-Offiziums verbunden ist und das wir als Beilage Nr. 3 bieten, noch aus der gallikanischen Schicht stammen, — mögen auch die Responsorien, mit denen sie in den Quellen verbunden sind, zum Teil gregorianisch sein.

Vom Stil der angeführten Melismen müssen wir jedenfalls sagen, dass er nicht «gregorianisch» ist, dass er sich anderseits auch vom Stil der Sequenzmusik abhebt und doch auch nicht derselbe ist wie der Stil der «ambrosianischen» grossen Melismen. Ist das zuletzt angeführte Melisma aber gallikanisch, dann könnte es ebenso aus einem ursprünglich in

St. Maurice beheimateten Mauritius-Offizium stammen wie die Antiphone *Insignes preconiiis*.

Eine rührende Geschichte, die Gregor von Tours erzählt, zeigt uns wenigstens dies, dass in der vorgregorianischen Zeit in St. Maurice ein Knabenchor am Offizium beteiligt war. Eine Frau übergab ihren Sohn dem Abt, damit er zum Kleriker erzogen werde. Als der Knabe bereits so weit war, dass er im Chor mit den Klerikern mitsang, wurde er von einem Fieber befallen und starb. Die Mutter kam täglich zur Grabstätte und brach jedesmal in lautes Klagen aus. In einer Nacht erschien ihr der heilige Mauritius: sie möge sich trösten, denn der Knabe sei noch da, sie möge nur zur Matutin kommen und werde dann seine Stimme aus dem Mönchschor heraushören. Die Frau kommt zur Kirche; sie hört, wie der Cantor das Responsorium anstimmt, und als dann die Mönchsschar mit der Antiphone einfällt (Antiphone bedeutet hier wohl den Chorteil des Responsoriums), da hört sie die Stimme ihres Sohnes. Ebenso hörte sie ihn immer wieder, wenn sie zum Offizium kam. Allerdings ist in dieser Erzählung dasjenige, was (wenigstens in Mailand) den speziellen Anteil der Knaben innerhalb des Chorteils des Responsoriums bildete, nämlich das grosse Melisma am Schluss, nicht ausgesondert. Doch müssen wir bedenken, dass dies nur eine bei den grossen Festtagen hinzugefügte Ausschmückung war, dass der Chorteil des Responsoriums sonst ohne die «Cauda» (den Schweif) blieb oder nur eine bescheidene Cauda aufwies; und in diesem Fall war es natürlich, dass der ganze Chorteil von allen zusammen gesungen wurde.

So ist St. Maurice im wesentlichen eine burgundische Gründung, obgleich der Kult der «thebäischen Legion» hier bis in die vorburgundische Zeit zurückgeht. Indessen besitzt die französische Schweiz ein Kloster, das noch älter ist als St. Maurice, das bereits erwähnte Romainmôtier, gegründet vom heiligen Romanus in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, also gerade vor dem Burgundereinfall. Der Mittelpunkt der Gründungen dieses Heiligen scheint aber das später als St. Claude bezeichnete Kloster am Westabhang des Jura gewesen zu sein. Auch von Romanus wissen wir, dass er zum Märtyrergrab in St. Maurice gepilgert ist. Dann wäre

noch zweier Bischofssitze zu gedenken, die bereits in der vorburgundischen Zeit bezeugt sind: Genf (um 400) und Octodurum (Sitten) (im späteren vierten Jahrhundert). Zeugnisse über die Musikpflege an diesen Orten besitzen wir nicht; wir können nur annehmen, dass sie den «gallikanischen» Gesang pflegten, — falls Sitten nicht etwa bereits in die Sphäre des «ambrosianischen» Gesanges gehörte.

DIE ITALIENISCHE UND RÄTISCHE SCHWEIZ

So können wir eine ungefähre Vorstellung vom Kirchengesang der ältesten Zeit in der französischen Schweiz gewinnen. Ähnlich verhält es sich mit dem italienischen Teil der Schweiz. Er gehört ursprünglich in den Zusammenhang des «ambrosianischen» Gesanges. Von diesem haben wir eine ausgedehntere Kenntnis als vom gallikanischen; denn die Unifizierung im römischen Sinn, die bereits von Pipin gefördert und dann von Karl dem Grossen mit Nachdruck betrieben wurde, diese Unifizierung, die in Frankreich nur wenige Reste des gallikanischen Ritus und Gesanges bestehen liess, stiess in Oberitalien auf den äusserst zähen Widerstand Mailands; und so sind uns aus dem Mittelalter ganze ambrosianische Gesangbücher erhalten geblieben. Der Mailänder Erzbischofssitz hat sogar bis heute seine Tradition, wenn auch nicht ganz unverändert, als eine von der römischen gesonderte bewahrt; in unseren Tagen erfährt der ambrosianische Gesang unter Zurückgreifen auf die alten Quellen eine durchgreifende Revision durch den katalanischen Benediktiner Sunyol, was wir insofern als einen Akt der ausgleichenden Gerechtigkeit ansehen können, als der Benediktinerorden sonst (sowohl im Mittelalter als in der Neuzeit) überall für die Vereinheitlichung von Liturgie und Gesang im römischen Sinne gewirkt hat. Erhielt sich der ambrosianische Ritus und Gesang in Mailand bis heute, so erhielt er sich an verschiedenen Orten in Oberitalien und im Tessin wenigstens bis über die karolingische Reform hinaus, und so kommt es, dass unter den — nicht gerade zahlreichen — erhaltenen ambrosianischen Gesangbüchern aus dem Mittelalter solche aus dem Tessin sind, so das wichtige Antiphonar von Muggiasca (aus dem vierzehnten Jahrhundert)

und ein (wohl nicht mit Neumen versehenes) Manuale-Fragment aus Lodrino (aus dem zehnten bis elften Jahrhundert).

Für den der Sache ferner Stehenden müssen wir noch erklären, was es mit dieser Gegenüberstellung von «gregorianisch» und «ambrosianisch» usw. auf sich hat. Der ambrosianische Gesang zeigt im Verhältnis zum gregorianischen in manchen Fällen das, was man eine «dissemblance parallèle» genannt hat; nehmen wir einen bestimmten Gesang (das heisst einen bestimmten gesungenen Text) hier und dort, so sehen wir oft, dass beide Melodien dasselbe «Skelett» haben, aber in verschiedener Weise mit «Fleisch» ausgestaltet sind. Man nimmt heute auf Grund davon an, dass der in Rom und der in Mailand geltende Gesang ursprünglich weitgehend übereinstimmte. Von einer vollständigen Identität können wir allerdings nicht reden, da, wie bereits gesagt, ursprünglich niemand daran dachte, die Forderung der «katholischen» (das heisst allgemeinen) Identität des Musikalischen aufzustellen. Sagen wir also: sie standen sich ursprünglich im Charakter näher als heute und waren melodisch in manchen Fällen mehr oder weniger identisch. Das stärkere Auseinandergehen scheint nun in der Hauptsache darauf zurückzuführen, dass in Rom — gerade etwa zur Zeit Gregors I., am Ende des sechsten Jahrhunderts — eine musikalische Reform durchgeführt wurde. Den Charakter dieser Reform können wir mutmassungsweise und umschreibend so bezeichnen, dass ein englischer Park in einen französischen Garten verwandelt wurde. Die Tendenz war, um es wieder umschreibend zu sagen, auf «klassisches Ebenmass» gerichtet; unter anderem scheinen die Forderungen der tonartlichen Anschauung strenger als bisher zur Anwendung gelangt zu sein, das heisst die Tendenz, die die Melodien nicht nur nach Tonarten einteilt, sondern auch darauf sieht, dass die Melodien die Charakteristika der mannigfachen Tonarten ausprägen.

Dasselbe gilt wohl auch vom Verhältnis des römischen Gesanges zu den anderen vorgregorianischen Formen, der gallikanischen, «mozarabischen» (das heisst spanischen) und der keltisch-britischen, obgleich hier, entsprechend der grösseren räumlichen Entfernung, der ursprüngliche Unterschied noch grösser gewesen sein könnte als zwischen römisch und

ambrosianisch. Nicht ausgeschlossen ist, dass manche Gesänge mit ihren Melodien, den verschlungenen Wegen der Missionierung und der Kulturbeziehungen folgend, in verschiedenen Kirchen oder sogar in allen gesungen wurden, aber eine totale Einheit als den ursprünglichen Zustand können wir uns nicht vorstellen; einer solchen Einheit wird, wie gesagt, das Rituelle eher nahe gekommen sein als das Gesangliche. Eine kirchliche Musik muss, um ästhetisch Realität zu haben, einen Zusammenhang mit der weltlichen Musik aufweisen, und die weltliche Musik hat sich immer nach Nationen und Regionen unterschieden. In diesem Sinne hat das von der römischen Kirche seit der Karolinger-Zeit verfochtene Ideal der Gregorianik etwas Künstliches.

Mit seiner gregorianischen Gesangsreform zeigt sich der römische Sitz ebensowenig konservativ wie in anderen Dingen. Im Streit um die Festsetzung des Osterdatums, der sich zwischen Rom und der irisch-keltischen Kirche erhob, war es wiederum ersteres, das sich vom alten Brauch entfernt hatte.

Neben dem Tessin müssen wir aber noch Rätien gedenken, dieses Gebiets, in dem sich auf der lateinischen Grundlage eine vom Italienischen, Provenzalischen und Französischen verschiedene romanische Sprache entwickelte. Chur war schon seit der Mitte des fünften Jahrhunderts Bischofssitz. Es ist natürlich, dass sich Chur und Rätien kulturell mit Oberitalien verflochten zeigen. Unter den schweizerischen Paläographen ist neuerdings viel die Rede von einem besonderen Typus der vorkarolingischen Schrift, dem «rätischen»; dieser Typus aber ist mit der oberitalienischen Schrift eng verknüpft. So weist die Geschichte der Kalligraphie eine bemerkenswerte Analogie zur Geschichte des Kirchengesanges auf: sehen wir in der vorkarolingischen Zeit nebeneinander einen westgotischen (spanischen), einen irischen und angelsächsischen, einen merowingischen, einen beneventanischen, einen «alemannischen» und dazu einen «rätischen» Schrifttypus, so setzt sich dann im neunten Jahrhundert die sogenannte «karolingische» Minuskel überall durch, während Reste der älteren Schriftarten (besonders der beneventanischen und der irisch-angelsächsischen) in den Randgebieten noch eine Zeitlang weiter existieren. Be-

denken wir ferner, dass der Bischofssitz Chur in der betreffenden Zeit zur Erzdiözese Mailand gehörte, so könnte der Gesang in der Kathedrale von Chur ursprünglich recht wohl dem ambrosianischen nahe gestanden haben.

Dann, in der Karolinger-Zeit, wurde, wie der gallikanische Gesang in der französischen Schweiz, so der ambrosianische in der italienischen und der romanischen «gregorianisiert». Nur einige wenige Gemeinden im Tessin bewahrten, wie wir sahen, den ambrosianischen Gesang bis in das spätere Mittelalter.

DIE ALEMANNISCHE SCHWEIZ

Die alemannische oder deutsche Schweiz blieb ihrerseits nicht frei von kulturellen Einflüssen aus dem Westen, das heisst dem französisch-burgundischen Gebiet, und aus dem italienischen Süden. Aber in der Hauptsache ist ihr Schicksal kulturell mit demjenigen des West- und Südrandes des heutigen Deutschland verknüpft. Allerdings zeigt sich auch dieses letztere Gebiet das ganze Mittelalter hindurch stark vom französischen Westen her beeinflusst. Dazu erhebt sich für alle diese Gebiete die Frage des irischen und angelsächsischen Einflusses.

Die Missionierung der alemannischen Schweiz erfolgte, soviel wir wissen, hauptsächlich von der irischen Siedelung Luxeuil (im nördlichen Burgund) aus und später als die der lateinischen Teile des Landes. Es ist ein eigenartiges Schauspiel, das die irische Missionskirche im frühen Mittelalter bietet. Irland, das noch vor England christianisiert worden war, das Land ohne Märtyrer, das heisst das Land, das das Christentum besonders bereitwillig aufgenommen hatte, entfaltete einen Missionsdrang wie kein anderes Land des Okzidents. Das erste und nächstliegende Objekt seiner Missionierung war England. Hier stiess die irische Mission aber bald mit der päpstlich-römischen zusammen, die von Gregor I. an darauf ausging, England in direkte Abhängigkeit von Rom zu bringen. England entschied sich für Rom. Dies hindert aber nicht, dass das Prestige der Kultur Irlands noch das ganze siebente Jahrhundert hindurch in England unangetastet war. Es scheint, dass Irland als von den Stürmen

der Völkerwanderung verhältnismässig unberührtes Land besonders viel von einer aus keltischen und römischen Bestandteilen gemischten spät-antiken Kultur bewahrt hatte.

Ein anderes naheliegendes Betätigungsfeld der irischen Mission war die Bretagne; die Legende vom Sprung des heiligen Gildas von einer vorgelagerten Insel auf das Festland versinnbildlicht den Impetus, von dem diese Mission belebt war. Dann war es aber besonders Ostfrankreich (das nördliche Burgund) und der westliche und südliche Teil des heutigen Deutschland bis nach Oesterreich hinein — hier wurden die Iren als «Schotten» bezeichnet —, und zugleich damit die alemannische Schweiz. Hier treten neben die Iren aber allmählich auch Glaubensboten aus dem inzwischen kirchlich romanisierten England, so der Angelsachse Bonifaz (gestorben 754); ein Schüler von Bonifaz gründete das berühmte Kloster Fulda. Eigentümlich bleibt jedenfalls, dass die Missionierung dieses ganzen Gebiets in der Hauptsache vom Nordwesten aus erfolgte und nicht von Italien aus (der westlichste Rand des heutigen deutschen Sprachgebiets — Trier usw. — war allerdings schon in der römischen Zeit christianisiert worden).

Als älteste Klostergründung der deutschen Schweiz hat man lange Zeit Disentis angesehen, das am Anfang des siebenten Jahrhunderts gegründet worden sein soll; doch müssen wir Disentis historisch zum romanischen Sprachgebiet zählen, und auch ob das Kloster damals schon begründet wurde, ist nicht klar. Allerdings liess sich damals ein Missionar namens Sigisbert dort nieder, der eine Kirche baute und sie mit Hilfe eines einheimischen Adligen namens Placidus reich ausstattete; aber als Abtei ist Disentis erst im achten Jahrhundert bezeugt. Man pflegt Disentis sogar als den Ort anzusehen, an den sich das älteste Zeugnis über den Kirchengesang in der Schweiz knüpft; aber die Ueberlieferung lautet nur, dass Placidus vom Präses von Rätien, der sich in den Besitz des Kirchenschatzes setzen wollte, enthauptet worden sei, worauf er in einer Vision dem heiligen Sigisbert erschien und von diesem «mit Psalmen und Hymnen» bestattet wurde.

Wie man angenommen hat, war Sigisbert ein Ire, jedenfalls aber ein Schüler des Iren Columban, der noch im

sechsten Jahrhundert das für die Geschichte des östlichen Frankreich und der Schweiz wichtige Kloster Luxeuil begründete. Ein anderer Schüler des grossen Columban und ein Ire war der heilige Gallus, der sich zu Beginn des siebenten Jahrhunderts an der Stätte des späteren St. Gallen niederliess; er war ein Einsiedler, der bekanntlich mit den Bären auf gutem Fuss stand; das ihm geweihte Kloster wurde erst 720 über seiner Grabstätte errichtet.

Ein grosser Klostergründer war in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts der heilige Pirmin, der aber neueren Forschungen zufolge nicht aus Irland oder England, sondern aus Spanien stammte. Auf ihn gehen zurück: Pfäfers, dem freilich keine grosse Zukunft beschieden war, die Reichenau, die allerdings ausserhalb der heutigen Schweiz liegt, aber jahrhundertlang in enger Wechselbeziehung und in Konkurrenz zu St. Gallen stand, und Murbach im Elsass. Auch Rheinau entstand noch im achten Jahrhundert; der Gründer ist unbekannt, doch wissen wir, dass bald nach der Gründung der heilige Findan, der als Schotte bezeichnet wird, sich dort niederliess. Aus Rheinau ist eine stattliche Anzahl von Handschriften erhalten (heute in Zürich aufbewahrt), doch scheint dieses Kloster nicht eine schöpferische Tätigkeit entfaltet zu haben, die mit derjenigen von St. Gallen oder der Reichenau zu vergleichen wäre.

Aber auch auf den Berner Jura, den wir zum französischen Sprachgebiet zählen müssen, erstreckte sich die — besonders von Luxeuil ausgehende — irische Missionierung. So wurde Moûtier-Grandval im siebenten Jahrhundert durch Mönche aus Luxeuil begründet, deren einer ein Gefährte des heiligen Columban war. Später, in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts, lehrten in Moûtier-Grandval zwei hervorragende Lehrer, der Alemanne Iso aus St. Gallen und Heiric von Auxerre, bei dem zwei Berühmtheiten, Hucbald von St. Amand und Remigius von Auxerre, studiert hatten. Bleiben wir indessen bei der Epoche der irisch-luxoviensischen Missionierung. Der heilige Himerius, der am Ort des späteren St. Imier eine kleine religiöse Niederlassung begründete, war zwar nicht Ire, sondern Autochthone. Doch spielt in seiner Legende die Handglocke, das Wahrzeichen der irischen Glaubensboten, eine Rolle; es heisst, er habe

auf der Suche nach einem Ort für seine Niederlassung unterwegs übernachtet und beim Morgengrauen eine Glocke gehört; und siehe da, an einem Haselstrauch hing eine Glocke, worauf der Heilige beschloss, sich hier niederzulassen. Als er seinen Tod herannahen fühlte, liess er sich zu der von ihm erbauten Martinskirche bringen, und hier sang er in Erwartung des Todes, so gut er vermochte, mit den Brüdern «Psalmen und Hymnen».

So erstreckt sich der mächtige Einfluss von Luxeuil auf die alemannische Schweiz, den Berner Jura und, wie wir sahen, auf das Gebiet von Disentis; Beziehungen zu Luxeuil unterhielt auch das altvornehme St. Maurice. Indessen kehren wir zur alemannischen Schweiz zurück.

Wenn auch die Klostergründungen der alemannischen Schweiz und der angrenzenden Teile des heutigen Deutschland, die in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts vorhanden waren, zu einem grossen Teil auf Iren zurückzuführen sind, muss doch deswegen der irische Kultureinfluss, der von ihrer Gründung her stammt, nicht überschätzt werden. Zunächst müssen wir uns vor Augen halten, dass bereits in Luxeuil eine Mischung von irischen und örtlichen Elementen stattgefunden hatte, da die dortige Mönchsschar sich zu einem grossen Teil aus Einheimischen rekrutierte und die Iren dort jedenfalls nicht auf einen kulturlosen Boden stiessen. Nun zählt der älteste St. Galler Bibliothekskatalog freilich 32 «libri scotice scripti» (Bücher in irischer Schrift) auf — Handschriften, von denen heute nur wenige Reste erhalten sind. Doch sind hier wahrscheinlich auch Bücher in angelsächsischer Schrift eingeschlossen, da sich irische und angelsächsische Minuskel in weitgehendem Masse konfundieren (weshalb man denn oft von «insularer» Schrift spricht); und dass in St. Gallen tatsächlich auch angelsächsische Einflüsse wirksam wurden (zum Teil wenigstens auf dem Wege über Fulda), hat J. M. Clark in seinem Buch «The abbey of St. Gall», wenn auch nicht ohne eine gewisse Ueberbetonung, dargetan.

Aber die Haupteinschränkung, die wir der Meinung vom dominierenden irischen Einfluss gegenüber zu machen haben — hat nicht ein geistreicher Autor im Typus des heutigen St. Gallers sogar physisch etwas «Irishes» sehen wollen, was

allerdings auf die Mönche von dazumal ein bedenkliches Licht werfen müsste? — ist eine andere. Otmar, der erste Abt von St. Gallen (720—759), stammte aus Rätien, und anscheinend waren auch die ersten Mönche in der Mehrzahl Rätier. Wir können nicht umhin, hier wiederum auf das Problem der «rätischen Schrift» zurückzukommen, dessen Lösung neuerdings besonders durch A. Bruckner gefördert worden ist. Es ist fraglos, dass wichtige liturgische Handschriften in St. Gallen, wie das berühmte «Sacramentarium Gelasianum» (Codex 348), in rätischer Schrift und in Rätien geschrieben sind. Wie gesagt, ist diese Schrift mit der oberitalienischen nahe verwandt. Aber auch die «alemannische» Minuskel — eine andere vorkarolingische Schriftart —, welche im Kreise von St. Gallen im achten Jahrhundert und am Anfang des neunten zu Hause ist, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der «rätischen». Dazu kommt, dass eine andere wichtige liturgische Handschrift, Codex 349 (römische Ordines, das heisst Gottesdienstordnungen enthaltend) direkt aus Italien stammt. Ferner wurde von theologischer Seite darauf hingewiesen, dass die in St. Gallen kopierten bilingualen, lateinisch-griechischen Psaltertexte auf norditalienische Vorlagen deuten.

Dazu kommt noch etwas. Von der Mitte des achten Jahrhunderts an und bis in das neunte vollzieht sich in der Schweiz — und nicht nur in der Schweiz — ein wichtiger Vorgang: die Umwandlung der Mehrzahl der Klöster in Benediktiner-Klöster, die Ersetzung der Regel des heiligen Columban durch die Benediktiner-Regel. Dies ist ein Vorgang, der seinerseits einen Teil italienischen Kultureinflusses mit sich bringt. Denn jener Orden, den der heilige Benedikt von Nursia, ein Zeitgenosse Gregors I., gründete, hatte sein Mutterkloster in Montecassino. Dazu kommt noch in Betracht, dass dieser Orden der Kunst und Wissenschaft besonders zugetan war und dass die Benediktiner-Regel diese Tätigkeit der Mönche noch mehr begünstigte als die Regel Columbans; und zugleich erwies sich der Benediktiner-Orden mehr und mehr als ein Bundesgenosse Roms und der Karolinger in der liturgischen Unifizierung, obgleich er ursprünglich eine von der römischen verschiedene Gesangs-Tradition hatte, obgleich in Montecassino selbst diese Tradition

bis zum elften Jahrhundert existiert zu haben scheint und obgleich der mönchische Ritus bis heute dem der Weltkirchen gegenüber seine Eigenheiten bewahrt hat.

Dies alles hindert nicht, dass sich in der Mitte des neunten Jahrhunderts eine neue Welle irischer Kultureinflüsse über das Abendland ergiesst, die auch in St. Gallen ihren Niederschlag findet. Im Gegensatz zu den irischen Sendlingen der Zeit um 600 waren es jetzt nicht Missionare, sondern Gelehrte und Künstler: die Vertreter der letzten Blütezeit der «grünen Insel». Darunter waren Erscheinungen vom Range eines Sedulius Scottus, darunter war auch Johannes Scottus (Erigena), vielleicht der grösste Denker des Mittelalters, er, der am Hofe Karls des Kahlen und dann in England wirkte. Diese Emigrantenwelle ging auf die trostlosen Zustände zurück, die in Irland infolge der fortwährenden Normannen-Einfälle eingetreten waren. Die betreffenden irischen Kleriker waren zwar nicht von Hause aus Benediktiner; aber vermöge ihrer Art ordneten sie sich den inzwischen aufgeblühten Benediktiner-Klöstern aufs glücklichste ein.

Eine Spezialität dieser Iren war die Kenntnis des Griechischen, die damals im Abendland in weitgehendem Masse verloren war. Auf den liturgischen Gesang konnten sie aber nur mehr in beschränktem Masse einwirken. Denn damals hatte die von den Karolingern (besonders von Karl dem Grossen) betriebene kirchlich-liturgische Vereinheitlichung bereits mit voller Kraft eingesetzt.

DAS PROBLEM ST. GALLEN

Dies sind ungefähr die Voraussetzungen, unter denen das musikgeschichtliche Problem «St. Gallen» ins Auge gefasst werden muss. Dieses Problem ist, was man gewöhnlich übersieht, ein zweifaches: es betrifft einerseits den «gregorianischen» Gesang, anderseits den Tropus und die Sequenz.

Die heute herrschende Ansicht geht dahin, der gregorianische Gesang sei von Irland oder von England aus nach St. Gallen gekommen, zusammen mit der Neumenschrift; und zwar sind die Vertreter dieser Ansicht dieselben Fachleute, die anderseits dem gregorianischen Gesang eine öst-

bis zum elften Jahrhundert existiert zu haben scheint und obgleich der mönchische Ritus bis heute dem der Weltkirchen gegenüber seine Eigenheiten bewahrt hat.

Dies alles hindert nicht, dass sich in der Mitte des neunten Jahrhunderts eine neue Welle irischer Kultureinflüsse über das Abendland ergiesst, die auch in St. Gallen ihren Niederschlag findet. Im Gegensatz zu den irischen Sendlingen der Zeit um 600 waren es jetzt nicht Missionare, sondern Gelehrte und Künstler: die Vertreter der letzten Blütezeit der «grünen Insel». Darunter waren Erscheinungen vom Range eines Sedulius Scottus, darunter war auch Johannes Scottus (Erigena), vielleicht der grösste Denker des Mittelalters, er, der am Hofe Karls des Kahlen und dann in England wirkte. Diese Emigrantenwelle ging auf die trostlosen Zustände zurück, die in Irland infolge der fortwährenden Normannen-Einfälle eingetreten waren. Die betreffenden irischen Kleriker waren zwar nicht von Hause aus Benediktiner; aber vermöge ihrer Art ordneten sie sich den inzwischen aufgeblühten Benediktiner-Klöstern aufs glücklichste ein.

Eine Spezialität dieser Iren war die Kenntnis des Griechischen, die damals im Abendland in weitgehendem Masse verloren war. Auf den liturgischen Gesang konnten sie aber nur mehr in beschränktem Masse einwirken. Denn damals hatte die von den Karolingern (besonders von Karl dem Grossen) betriebene kirchlich-liturgische Vereinheitlichung bereits mit voller Kraft eingesetzt.

DAS PROBLEM ST. GALLEN

Dies sind ungefähr die Voraussetzungen, unter denen das musikgeschichtliche Problem «St. Gallen» ins Auge gefasst werden muss. Dieses Problem ist, was man gewöhnlich übersieht, ein zweifaches: es betrifft einerseits den «gregorianischen» Gesang, anderseits den Tropus und die Sequenz.

Die heute herrschende Ansicht geht dahin, der gregorianische Gesang sei von Irland oder von England aus nach St. Gallen gekommen, zusammen mit der Neumenschrift; und zwar sind die Vertreter dieser Ansicht dieselben Fachleute, die anderseits dem gregorianischen Gesang eine öst-

liche Herkunft zuschreiben: wie man sieht, eine recht wanderlustige Theorie. Wieder denselben Fachvertretern zufolge wäre Tropus und Sequenz in St. Gallen unter direktem byzantinischem Einfluss entstanden, wonach uns St. Gallen als ein Schmelztiegel ganz ungewöhnlicher Art erscheinen würde.

Der Teil dieser Theorie, der sich auf den gregorianischen Gesang und die Neumen bezieht, nimmt Teile des oben dargelegten Tatsachen-Komplexes zur Begründung, sowie ferner dies, dass die in St. Gallen gebrauchten Neumen mit den englischen verwandt seien. Jenes Tatsachen-Bukett schillert aber, wie wir sahen, nach allen Seiten; und der betreffende Neumentypus verbindet nicht nur England und St. Gallen, sondern England, Nordfrankreich, Westdeutschland, die Schweiz und Oberitalien (oder genauer: die nicht dem ambrosianischen Gesang und Ritus anhängenden Teile Oberitaliens); ja er reicht bis nach Mittelitalien hinein; und innerhalb des Gesamttypus sind die St. Galler Neumen mit den englischen nur verwandt, mit den oberitalienischen geradezu identisch.

Wir müssen ferner daran denken, dass Oberitalien über Rätien mit St. Gallen durch manche Fäden verbunden war. Ist, wenn wir zum Beispiel in Bobbio — einer oberitalienischen Klostergründung, die gleichfalls von Luxeuil ausging und später ihren Gesang «gregorianisierte» — dieselben Gesänge und dieselben Neumen finden wie in St. Gallen, anzunehmen, dass dies von England via St. Gallen nach Bobbio kam, und nicht eher umgekehrt, dass Bobbio sich an Rom lehnte und auf St. Gallen einwirkte? Allerdings erscheinen die betreffenden Neumen in St. Gallen vielfach mit erklärenden Zusätzen, den sogenannten «Romanus-Buchstaben», die in Bobbio fehlen; ist dies aber nicht eher ein Hinweis darauf, dass man in St. Gallen diesbezüglich nicht so ganz «in der Sache», sondern «an der Peripherie» war?

Wir wollen diese Fragen offen lassen, müssen aber bemerken, dass in diesem Zusammenhang eine St. Galler Lokaltradition wohl doch nicht so entschieden abzulehnen sein dürfte, wie es meist geschieht (darin gehe ich mit E. Schlumpf einig). Dieser Tradition zufolge kamen einst zwei römische Sänger vom Süden über die Alpen, um nach Metz zu gehen,

aber der eine von ihnen, Romanus, der ein authentisches gregorianisches Antiphonar mit sich hatte, wurde krank und blieb in St. Gallen. Diese Erzählung, die uns Ekkehard überliefert, geht in ihrem allgemeinen Umriss bis auf Johannes Diaconus, den Biographen Gregors I., zurück, der uns erzählt, Karl der Grosse habe zwei fränkische Sänger zur Ausbildung nach Rom gesandt, welche dann eine Musterschule für gregorianischen Gesang in Metz errichteten, und nach ihrem Ableben seien wieder zwei Sänger aus Rom nach Metz gekommen, um die gregorianische Tradition aufzufrischen.

Die andere Frage ist die Sequenz- und Tropus-Frage oder die Notker- und Tutilo-Frage. Notker Balbulus (gestorben 912) erzählt uns im Vorwort zu seiner Sequenzensammlung, er habe als Knabe Mühe gehabt, sich jene von uns bereits erwähnten «longissimae melodiae» zum Alleluja einzuprägen. Da sei es ihm wie eine Offenbarung erschienen, als er im Antiphonar eines aus der Normandie geflüchteten Geistlichen diesen Melodien neugedichtete Texte unterlegt sah (womit die Sequenz in unserem Sinne verwirklicht war). Immerhin habe ihm einiges an diesen Texten missfallen. Daraufhin habe er sich an derselben Aufgabe versucht. Sein Lehrer Iso habe ihm die Weisung gegeben, der neugedichtete Text müsse jede Note mit einer Silbe versehen. Sein anderer Lehrer, Marcellus (der Ire Moengal) habe dann diese Werke auf Pergamentblätter schreiben und den Knaben übergeben lassen, «auf dass die einen aus den einen und die anderen aus den anderen Blättern sängen» (dies könnte darauf deuten, dass die Blätter jeweils nur die Partie des einen Halbchors enthielten).

Es erscheint unverständlich, wie man aus diesem Dokument hat herauslesen können, Notker schreibe sich die Erfindung der Sequenz zu — was dann teilweise zum Misstrauen am Dokument geführt hat. Es ist nicht daran zu zweifeln: Notker ist der erste Sequenzdichter in St. Gallen und einer der hervorragendsten Sequenzdichter überhaupt. Von den französischen Sequenzdichtern, die zu seiner Zeit und schon vorher wirkten, hebt er sich dadurch ab, dass er es wirklich fertigbringt, gedankenreiche und rationell gegliederte Texte in guter Latinität unter die gegebenen Melodien zu setzen, während auf der anderen Seite das Latein schlech-

ter ist und die Texte etwas tiefsinnig Ungeordnetes haben, was allerdings mit dem Primat des Musikalischen in dieser Gattung begründet werden kann.

Nicht ganz so gut beglaubigt ist die Ueberlieferung, wonach Notker auch Sequenzmelodien komponiert habe. Das Literarische scheint mehr seine Stärke gewesen zu sein als das Musikalische. Ihm sind ja neuerdings auch die anekdotenhaften «Gesta Caroli Magni» mit gutem Grund zugeschrieben worden. Es ist wohl denkbar, dass der Ruhm, den Notker als Sequenzdichter erlangte, auch die Vorstellung aufkommen liess, er sei musikalisch schöpferisch gewesen. Musikalisch musste er freilich sein, um sich als Sequenzdichter zu betätigen. Das Unterlegen eines Textes unter die Melodie mochte sogar in manchen Fällen eine Umarbeitung der Melodie bedingen (allerdings ist es, wenn wir zum Beispiel eine Sequenzmelodie im französischen und im St. Galler Kreis in verschiedener Form antreffen, nicht sicher, dass die abweichende Form in letzterem Kreis auf die neue Textierung zurückzuführen ist; die Umarbeitung könnte, ja sie wird in vielen Fällen schon im textlosen Stadium eingesetzt haben). Aber gerade die Schwierigkeit, die Notker als Knabe hatte, sich die Melodien einzuprägen, deutet nicht auf eine spezifisch musikalische Begabung.

Allerdings geht unter Notkers Namen ein Brief an einen gewissen Lantbert, worin die (oben erwähnten) «Romanus-Buchstaben» erklärt werden, und dies würde uns zeigen, dass Notker zu Lebzeiten als Kenner der Musik galt. Auch dieses Dokument ist angezweifelt worden, mit besserem Grund als das oben angeführte Proömium, da es nur in einer Handschrift (und zwar in einer St. Galler) die Form eines Briefes von Notker hat. Doch teilte mir mein geschätzter Kollege Dr. J. Smits van Waesberghe mit, dass er aus stilistischen Gründen zur Annahme der Echtheit des Briefes gelangt sei; und hierauf war es mir vergönnt, in der Handschrift Florenz, Laur. plut. 65, 35 eine weitere alte Version des Dokuments zu finden, die sich als Brief von Notker gibt. Die viel berufenen «ellenici fratres», die im Brief beiläufig erwähnt werden, sind wohl nicht griechische Mönche, die in St. Gallen waren, und erst recht nicht griechische Mönche, die Notker die Sequenzdichtung eingaben, sondern grie-

chisch sprechende Iren (wir wissen in der Tat, dass Marcellus sich mit einigen Genossen in St. Gallen niedergelassen hatte); und gerade die Art, wie diese «Brüder» erwähnt werden, deutet auf die (auch sonst bezeugte) Tatsache, dass Notker selbst nicht des Griechischen mächtig war.

Auch die Tropus- und die Tutilo-Frage hat zu abenteuerlichen Deutungen Anlass gegeben, da man die Stelle in Ekkehard's «Casus», wonach Tutilo seine Tropusmelodien auf der Rotte (einem Saiteninstrument) erfand, so ausgelegt hat, als wären sie in der Kirche mit Instrumentalbegleitung gesungen worden. In Wirklichkeit zeigt uns der Ausspruch nur, dass das melodische Material der Tropen irgendwie mit der weltlichen Musik der Zeit im Zusammenhang gestanden haben muss.

Ganz dasselbe müssen wir aber auch von der Sequenz annehmen. Es scheint also, wie wenn in der Karolinger-Zeit einerseits der liturgische Gesang im engeren Sinne «gregorianisiert», also einer strengeren Form und Ordnung unterworfen wurde, während gleichzeitig auf dem Gebiet der freien Ausschmückung, das heisst des grossen Melismas, ein deutlich fühlbarer neuer Einstrom weltlichen Melodiegutes stattgefunden hätte. So zeichnet sich die Scheidung des Kirchlichen und Weltlichen im Kirchengesang schärfer ab als bisher, und die Koexistenz der beiden erscheint in höherem Masse als ein Kompromiss, während im «gallikanischen» Stadium beides mehr «in einem» gewesen war. Die Sequenz- und Tropen-Musik führt einerseits unzweifelhaft das grosse Melisma der gallikanischen Epoche fort, anderseits aber repräsentiert sie auf diesem Gebiet einen neuen Impuls; und hier müssen wir uns fragen, ob dieses Neue als Echo einer damals erfolgten Umwälzung innerhalb der weltlichen Musik anzusehen ist, oder einfach als die Folge eines stärkeren, ungehemmteren Einströmens einer schon längst in dieser Form vorhandenen weltlichen Musik, oder ob etwa die Anlehnung der kirchlichen Musik an die weltliche sich nunmehr auf solche Bereiche der letzteren erstreckte, die bisher ausserhalb davon geblieben waren. Jedenfalls ist dieser Kompromiss aus der Karolinger-Zeit von grundsätzlicher Bedeutung für das ganze abendländische Mittelalter.

In der Beilage (Nr. 4) bieten wir eine Stephans-Sequenz, deren Text wahrscheinlich auf Notker zurückgeht. Zu derselben Melodie besitzen wir die — wohl gleichfalls von Notker gedichtete — Petrus-Sequenz *Petre, summe Christi pastor*. Zur Definition der Gattungen bemerke ich noch, dass sowohl Tropus als Sequenz einen Einschub im gregorianischen Gesang bedeuten, der in melismatischer oder in textierter Form auftreten kann, dass aber der Name «Sequenz» speziell demjenigen Einschub zukommt, der sich als Cauda an das Alleluja der Messe hängt; ferner ist der Tropus in der Mehrzahl der Fälle zerstückelt, das heisst er wird stückweise zwischen die Teile eines gregorianischen Gesanges gefügt, während die Sequenz einen in sich zusammenhängenden Anhang bildet. Im späteren Verlauf kam die melismatische Form dieser Einschübe allmählich ausser Übung, und so kam man dazu, mit Tropus und Sequenz nur die syllabische Form der beiden zu bezeichnen.

Von einem älteren Mitmönch von Notker und Tutilo, dem aus Zürich stammenden Ratpert, wissen wir, dass er in deutscher Sprache ein Lied auf den heiligen Gallus dichtete, das aber leider nur in der lateinischen Uebersetzung von Ekkehard erhalten ist. Dieses Lied dürfte kaum im Gottesdienst gesungen worden sein, nicht einmal als ad libitum-Ausschmückung, wie der Tropus und die Sequenz.

Notker Labeo von St. Gallen (gestorben 1022) war dann der erste, der eine musiktheoretische Abhandlung in deutscher Sprache verfasste. Im übrigen scheint das musiktheoretische Interesse in St. Gallen nicht gross gewesen zu sein, denn der reiche Handschriftenbestand des Stifts enthält nur ganz wenig Musiktheoretisches. Darunter befinden sich die «*Instituta patrum*», die von M. Gerbert als uraltes Erzeugnis angesehen wurden, aber eher als Erzeugnis einer altfränkischen Geistesrichtung in späterer Zeit anzusehen sind, da sie erst in einer Handschrift des dreizehnten Jahrhunderts stehen (Codex 556).

Zur St. Galler Neumenschrift möchte ich noch bemerken, dass das älteste Neumen-Dokument in St. Gallen zugleich wohl die älteste datierbare Handschrift mit Neumen überhaupt ist, da es von 859 stammt (das bisher bekannte älteste

Datum einer Neumen-Handschrift war 877, doch hindert dies nicht, dass wir Neumendokumente besitzen, die bereits aus dem achten Jahrhundert stammen, nur dass sie nicht genau datierbar sind); viel ist es allerdings nicht: es ist der Anfang der Präfation mit Neumen ohne Romanus-Buchstaben (Codex 397, S. 31).

St. Gallen hat, wie bekannt, noch zu einer Zeit an der alten linienlosen Neumenschrift festgehalten, als man anderwärts schon längst Neumen — und Quadratnoten — auf Linien schrieb. Das älteste Dokument mit Linien aus dem St. Galler Kreise scheint der Codex 472 (aus Bischofszell, vierzehntes Jahrhundert) zu sein (ob der Codex 865, aus dem zwölften Jahrhundert, wirklich aus St. Gallen stammt?). Einsiedeln war um 1300 zur Quadratnotation auf Linien übergegangen, hatte aber schon im zwölften Jahrhundert Neumen auf Linien geschrieben.

DIE WELTKIRCHEN

Den Klöstern gegenüber spielen die anderen Kirchen im Mittelalter, oder wenigstens im früheren Mittelalter, kulturell die bescheidenere Rolle. Die alemannische Schweiz verfügt in dieser Zeit über einen Bischofssitz mit Kathedrale, Basel, und über ein reich dotiertes Stadtstift, Zürich. Die Fantasien, die 1933 eine Musikzeitschrift in der Schweiz bezüglich der Rolle des Zürcher Stifts in musikalischer Beziehung veröffentlichte und die bis zur «Erfindung» des gemischten Chors im Jahre 876 durch einen Zürcher gingen, brauchen uns nicht zu beschäftigen. Bleiben wir auf dem Boden der Wirklichkeit: ein interessantes Dokument aus dem dreizehnten Jahrhundert gibt uns einen ausführlichen Ueberblick über das damals im Zürcher Grossmünster gesungene Repertoire, und daraus ersehen wir, dass man dort in bezug auf den musikalischen Festschmuck (das heisst Sequenzen und Tropen) in erster Linie von St. Gallen abhängig war.

DAS SPÄTERE MITTELALTER

Die weitere Entfaltung der musikalischen Kräfte während des Mittelalters in der Schweiz ist entsprechend den gekennzeichneten Kulturgrundlagen sehr mannigfaltig. Ein ähnlich reiches Repertoire an Aussergregorianischem, das heisst an musikalischem Festschmuck, wie St. Gallen, weist kein anderes Kloster in der Schweiz auf. Zwar ist die Sequenz ziemlich allgemein verbreitet, aber der Tropus findet nur an wenigen Orten und in geringem Masse Eingang.

Das spätere Mittelalter sieht auf diesem Gebiet zwei wichtige Neuerungen. Anstelle des Tropus und der Sequenz mit ihrer silbenzählenden Prosa tritt der «Conductus» mit seiner regelmässigen Versform, der in Frankreich vom späten elften bis zum dreizehnten Jahrhundert in Mode war. Unter dem Einfluss dieser neuen Mode begann man sogar, auch dem Tropus und der Sequenz — sofern man diese Gattungen noch pflegte —, die Form des Reimliedes zu geben. Das andere Novum ist die allmähliche Ausbreitung der Mehrstimmigkeit, oder genauer: einer durch schriftliche Denkmale vertretenen Mehrstimmigkeit, — denn wie weit etwa ein rein improvisatorisches Ueber- oder Untersingen einer gegebenen liturgischen Melodie durch eine zweite Stimme zurückreicht, können wir nicht sicher sagen. Auch der «Conductus», das in den Gottesdienst eingeschobene (aber wohl auch ausserhalb des Gottesdienstes gesungene) Reimlied, geht vielfach — in Frankreich und England sogar vorwiegend — in den Bereich der Mehrstimmigkeit über. Dann, im dreizehnten Jahrhundert, wendet sich in Frankreich die Mode einer besonderen mehrstimmigen Gattung, der Motette zu, die in ähnlicher Weise aus einem mehrstimmigen Melisma durch Textierung der Oberstimmen hervorgeht, wie Sequenz und Tropus aus der Textierung eines einstimmigen Melismas.

Auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit treten in der Schweiz andere Stätten als St. Gallen in den Vordergrund, speziell das im zwölften Jahrhundert durch Mönche aus St. Blasien (Schwarzwald) begründete Benediktinerstift Engelberg. In der Beilage Nr. 5 bieten wir einen mehrstimmigen Conductus für Ostern aus dem Codex Engelberg 314 (vierzehntes

Jahrhundert). In derselben Handschrift ist sogar auch die in Frankreich im dreizehnten Jahrhundert aufgekommene Motette vertreten, und zwar in einer selbständigen provinziellen Abwandlung (siehe Beilage Nr. 6; Mr. G. de Van machte mich darauf aufmerksam, dass das Stück sich nicht, wie bisher angenommen, auf Johannes Evangelista, sondern auf Allerheiligen bezieht).

Neben Engelberg hat besonders das im zehnten Jahrhundert gegründete Stift Einsiedeln Anspruch darauf, im Zusammenhang mit der Geschichte der Mehrstimmigkeit genannt zu werden. Zwar scheinen hier keine Denkmale auf diesem Gebiet erhalten zu sein. Aber schon dass Einsiedeln als einziger Ort in der Schweiz eine Handschrift der «Musica Enchiriadis» besitzt (jenes weit verbreiteten Traktats, dem das Mittelalter in erster Linie die Regeln der Mehrstimmigkeit entnahm), weist in dieser Richtung; ferner braucht Rudolf von Radegg bei der Beschreibung der Weihnachtsgottesdienste des Jahres 1314 in Einsiedeln einen Ausdruck, der auf mehrstimmigen Gesang deutet.

Die weiteren bisher bekannten Dokumente sind: St. Gallen 546, wo wir am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ein paar Beispiele einer im Vergleich mit den Motetten in Engelberg sehr altfränkisch anmutenden Mehrstimmigkeit überliefert sehen; Basel A N II 46 (aus dem dortigen Kartäuserkloster), wo wir ungefähr dasselbe zu konstatieren haben; Beromünster (Graduale des dreizehnten Jahrhunderts mit mehrstimmigen Nachträgen etwa vom Anfang des vierzehnten); Maigne (Graduale des vierzehnten Jahrhunderts aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster Hauterive); Genf lat. 30 a (Prozessionale, wohl aus einem deutsch-schweizerischen oder süddeutschen Dominikanerinnenkloster und aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts; ein genaues Analogon dazu ist die Handschrift Donaueschingen 882, auf die mich Prof. C. A. Moberg wies); Genf lat. 38 b (Evangeliar des vierzehnten Jahrhunderts aus St. Pierre; hier scheint, umgekehrt wie gewöhnlich, deutscher Kultureinfluss in der französischen Schweiz gegeben zu sein, denn es handelt sich um eine Evangelienlektion mit dreistimmigen Zeilenschlüssen, wie sie im deutschen Sprachkreis mehrfach belegt sind); ein Lausanner Brevier des vierzehnten Jahrhunderts in der

Freiburger Universitätsbibliothek (nach einer nicht nachgeprüften Angabe von P. Wagner). Ferner ist zu erwähnen, dass sich in einzelnen schweizerischen Handschriften Conductus des französischen Repertoires in «reduzierter» Form finden, das heisst nur die Grundstimme der mehrstimmigen Komposition.

Den genannten Quellen kann ich jetzt noch anfügen: Bern C 50 (Antiphonar des vierzehnten Jahrhunderts; hier stehen einige Stücke, die sich als Motetten ausgeben), ferner ein Graduale des Zisterzienserklusters Hauterive aus dem späten dreizehnten Jahrhundert (in Oxford, Bodleiana, lat. lit. d 5), sowie St. Gallen 382 (wo auf Seite 81 als Nachtrag des vierzehnten Jahrhunderts der Agnus-Tropus *Mortis dira* steht, — so dass die bisherige Annahme, in St. Gallen sei vor dem sechzehnten Jahrhundert nicht mehrstimmig gesungen worden, in beschränktem Masse als widerlegt gelten kann).

Ein ganz besonderes kulturhistorisches Problem stellt die Handschrift St. Gallen 385 (aus dem dreizehnten Jahrhundert) dar. Sie ist sicher nicht St. Galler Herkunft, aber welcher? Erst dachte man an italienische Herkunft, dann — mit besserem Grund — an französische. Ich halte es für wohl möglich, dass sie aus der französischen Schweiz stammt, doch wäre das Zentrum, in dem sie hergestellt worden sein könnte, erst noch zu suchen. Jedenfalls muss es ein musikalisch hervorragendes Zentrum gewesen sein, da hier grosse und komplizierte Conductus, die uns sonst in Handschriften des Pariser Notre Dame-Kreises begegnen, schon bald nach ihrer Entstehung überliefert sind. Soweit sich bisher sagen lässt, machen sich in dieser Handschrift ausser den nordfranzösischen auch englische und aquitanische Einflüsse bemerkbar, aber andererseits kann sie im Hinblick auf ihr Sequenzen-Repertoire vom deutschen Sprachgebiet nicht zu weit abliegen.

In bezug auf die Kulturzusammenhänge, die sich hier eröffnen, muss ich vorläufig auf einen Aufsatz in der «Neuen Zürcher Zeitung» von 1931 (Nr. 211, 219 und 226) verweisen, sowie auf einen Aufsatz im «Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft» III, 1928, in dem das mehrstimmige Material aus Engelberg ausführlich besprochen ist. Hier sei nur

noch daran erinnert, dass das Bistum Basel im Mittelalter zur Erzdiözese Besançon (im nördlichen Burgund), dagegen die alemannische Ostschweiz zum Bistum Konstanz und dieses wieder zur Erzdiözese Mainz gehörte; hierher gehörte auch die Innerschweiz, die sich aber westlichen Einflüssen gegenüber viel zugänglicher zeigte als die Ostschweiz.

Auch in bezug auf die merkwürdige Nachricht im Tagebuch eines reisenden Spaniers, der zwischen 1436 und 1439 in Baden im Aargau war und dort notierte: «das Volk daselbst kann durchweg gut singen; bis zu den gemeinen Leuten herab singen sie kunstgemäss dreistimmig wie geübte Künstler», — auch in bezug hierauf muss ich vorläufig auf einen Aufsatz in der «Neuen Zürcher Zeitung» von 1934 (Nr. 2376) verweisen. Ein indirektes, das heisst literarisches Zeugnis für die Pflege der Mehrstimmigkeit in der Schweiz verdanken wir ferner einem deutschen Reisenden, der 1474 bei einer Prozession in Zürich «ytel franczosichs (das heisst nach französischer Art) mit vier Stimmen» singen hörte (siehe den erwähnten Aufsatz). Und noch ein Testimonium des fünfzehnten Jahrhunderts kommt aus Zürich: Felix Hemmerlin, Chorherr und Kantor am Grossmünster, sprach einmal von den «Hypokriten», welche die mehrstimmige Musik verwerfen, die, sei es gesungen oder auf der Orgel und anderen Instrumenten gespielt, in der Kapelle des Papstes und anderer Fürstlichkeiten erklingt.

Indessen trieb doch auch die einstimmige Musik im späteren Mittelalter noch kräftige Schösslinge. Als Beispiel diene ein Benedicamus-Tropus in Versform, den man zur Conductus-Gattung zählen kann, aus derselben Handschrift Engelberg 314, der ich oben zweistimmige Kompositionen entnahm (Beilage Nr. 7). Den Unterschied zwischen diesem musikalischen Stil und dem der alten Sequenz wird man ohne weiteres erkennen.

Derselbe Codex Engelberg 314 enthält auch lateinische Rondeaux, das heisst geistliche Reigenlieder einer bestimmten Form, bei denen am Rande deutsche Textanfänge vermerkt sind, — so dass wir annehmen müssen, zu denselben Melodien seien deutsche weltliche Rondeaux gesungen worden; hier ist also bereits der geistliche «rayen» vertreten, der uns im fünfzehnten Jahrhundert (allerdings in anderen

Formen als die des Rondeaux) begegnen wird. Ferner enthält diese Handschrift eine dramatische Osterfeier.

Natürlich bietet auch der Minnesang in der Schweiz interessante geschichtliche Probleme. Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, gilt als derjenige Minnesänger, an dem man die Anlehnung an die französische Form in erster Linie studieren kann. Das Interessante ist aber, wie sich bei ihm die Rhythmik der deutschen Sprache mit der französischen Form auseinandersetzt.

Das Lied, das wir als letzte Beilage bieten, zeigt den deutschen Vers bereits zu demselben Grad von «Glätte» gediehen wie den französischen oder den lateinischen. Es entstammt wohl einem klösterlichen Kreis, steht aber der weltlichen Musik der Zeit sehr nahe. Die Handschrift, der es entnommen ist, Basel B XI 8, stammt aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts und vielleicht aus der Basler Gegend. Für weiteres Material über die einstimmige Musik des späteren Mittelalters in der Schweiz muss ich auf einen Aufsatz in der Festschrift für Karl Nef (1933) verweisen.

Zum Schluss möchte ich die dem schweizerischen Historiker vielleicht willkommene Nachricht übermitteln, dass es mir vergönnt war, in Bologna (Bibl. Com. A 152) die seit langem aus Saxeln verschwundene Originalhandschrift mit der Vita und dem Offizium des seligen Nikolaus von Flüe zu finden; die Photographie der Vita stellte ich einem Basler Historiker zur Verfügung, mit dem Offizium wird sich ein jüngerer Kollege befassen.

Vielleicht wird der geneigte Leser finden, ich hätte mich zu lange bei der musikalischen «Prähistorie» aufgehalten. Ich gebe zu, dass es ein Fehler ist, zu weit ausholen zu wollen. Aber anderseits ist gerade das Verwandeln der Vorgeschichte in Geschichte eine lockende Aufgabe. Zur Entschuldigung meines Vorgehens könnte vielleicht auch dies angeführt werden, dass im überblickten Zeitraum die Grösse der musikalischen Umwälzungen eher im Abnehmen begriffen ist; und ist nicht auch qualitativ im Tropus und in der Sequenz mehr «Grösse» als in den Reimliedern des späteren Mittelalters?

Doch möge sich dies verhalten wie es will, eines dürfte aus unserem Ueberblick, der leider viele Einzelfragen aus dem Spiel lassen musste, zur Genüge hervorgehen: die Schweiz stand schon damals an einem beneidenswerten Kreuzungspunkt der Kulturen, und daher kann die Geschichte ihrer Kultur nicht vom rein lokalgeschichtlichen Standpunkt aus geschrieben werden. Diese Weite der Ausblicke verbindet sich in ihrer Geschichte mit einem gesunden Regionalismus. Vielleicht — wahrscheinlich — könnte sich aus ihrer Geschichte noch etwas anderes erweisen lassen, nämlich eine innere Einheit trotz der Buntheit der Bestandteile. Aber bevor wir dies alles in bezug auf die alte Zeit musikgeschichtlich greifbar machen können, müssen wir noch viel ... studieren.

MUSIKBEISPIELE

No. 1. *Gallikanische Antiphone* (aus St. Maurice?)

«Magnificat» ist der Anfang, «Seculorum amen» der Schluss der zur Antiphone gehörenden Psalmtons.



In-sig-nis pre-co-mi-is al-me-tas no-bi-li-ta-ti con-so-rum vo-ces collauda-n-tes,

ver-bo sup-pli-ci pro-se-gua-mur: a-ve, in-ali-te mar-tyr,

an-ge-lo-rum con-sors, a-po-sto-lo-rum so-cius, pro-pha-tarum con-ci-vis

e-t mar-ty-rum co-he-res, sanc-te Ii-o-o-ny-si, cum so-ci-is tu-is

in-ter-ce-de pro nas-tre om-ni-um-que sa-lu-te. Se-cu-lo-rum amen. Magnificat.

No. 2. *Gallikanisches Alleluja*

Man wird hauptsächlich auf den Aufbau der Melodie achten müssen, wie er durch die freieren und strengeren Wiederholungen konstituiert wird.



No. 3. *Responsorium* mit gallikanischen (aus St. Maurice stammenden?) Melismen

Post martyres ist der Hauptteil des Responsoriums, der erst vom Solisten und dann vom Chor gesungen wird; bei der Chorwiederholung ist aber der Schlussteil (*Quos catholica . . .*) mit dem grossen Melisma zu versehen. Der Versus (*Qui cum . . .*) liegt in zwei Formen vor, einer psalmodierenden gregorianischen und einer ausgezeichneten, vielleicht gallikanischen; die beiden Formen haben wohl als alternativ zu gelten. Nach dem (solistischen) Versus

wiederholt der Chor den Schluss des Hauptteils (*Quos ...*) mit dem anderen Melisma; dann folgt (wieder solistisch) das *Gloria patri* zur Melodie des Versus; dann der Schluss des Hauptteils mit dem dritten Melisma. Sollten aber — was immerhin nicht ausgeschlossen ist — die beiden Formen des Versus gesungen worden sein, dann hätten wir uns die erste Chorwiederholung ohne das Melisma zu denken und die Chorwiederholung mit dem ersten Melisma nach der ersten Form des Versus, die mit dem zweiten Melisma nach dem *Gloria patri*. Jedenfalls haben wir eine grosse Form vor uns, die an Kunstmässigkeit keiner neuzeitlichen Form nachsteht. Die zwei Worte *gaudet ecclesia* mit dem Melisma könnten der Anteil des Knabenchors (und mit alternierend gesungenen Wiederholungen ausgestattet) gewesen sein.

Post pas-si-o - nem do - mi - ni in u-ni-re-r-sis gen - ti -

bis pre-di-ca - - ti - o pro-fu-tu - ra suc-ces - sit

i - la ut fi-de cres-cen - te mul - ti me-re-re-n-tur fi -

e - ri con-fes-so - res quos ca - tho-li-ca post - mo - dum gau - det

ec - cle - si - a pro-me-ra - is - se - ma - r - ty - res.

Versus² (1. Form)

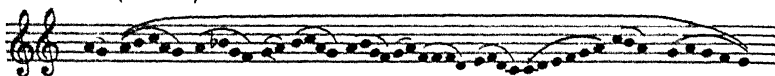
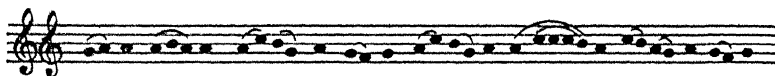
Qui cum im-mi-ne-re su-as cer-ne-re-ni pas-si-o - nes que do-mi-no

Je-su Christo do-ce - n - te di-di-ce-runt re-ple-ti spi-ri-tus sanc-ti gra-ti -

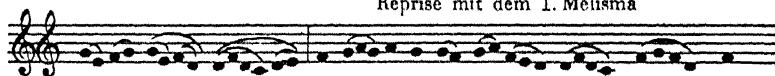
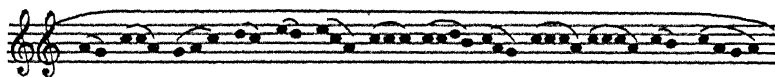
Reprise

a do - cu - e - runt. Quos ca - tho - li - ca etc.

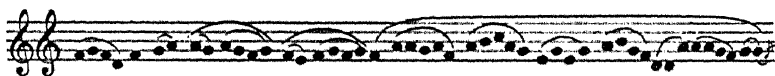
Versus (2. Form)

*Qui cum**im-mi-ne-re su-as cer-ne-rent pas-si-o-nas que do-mi-no Je-su**Christo do-ce-n-te di-di-ce-runt re-ple-ti san-cti spi-ri-tus gra-ti-a*

Reprise mit dem 1. Melisma

*do-ca-e-runt, Quas ce-les-ti-on post-mo-dum gau-der**er-i-si-a**pro-me-ra-is-se ma-ni-ty-res.*

2. Melisma zur Reprise

*Gau-der eo-les-si-a**pro-me-ra-is-se ma-r-ty-res.*



Notker Balbulus
Nach einer Miniatur aus dem Kloster St. Gallen

O culpa nimium beata quare redempta est

N A T U R A

Ds qui creauit omnia nascitur ex femina

Irrabilis natura mirifice induta

Assumens quod non erat manens qd erat

Induitur natura diuinitas humana

Quis audiuit talia dic rogo facta

Querere uenerat pastor pius qd perierat

Induit galeā certat ut miles armatura

Prostratus in sua propria ruit hostis

Spicula auferuntur tela

In quibus fidebat diuisa sunt illius

Spolia capta preda sua

In pi pugna foras missa pilus nra est uera

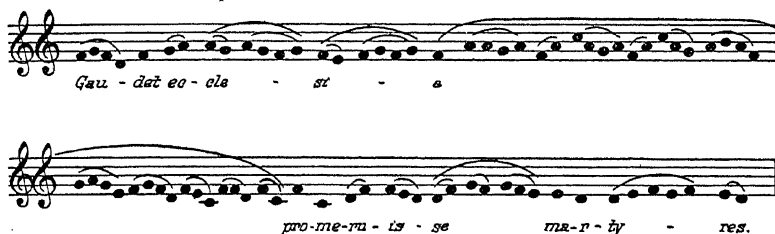
Qui nos suam ad patriā duxit post uictoriā

In qua sibi laus est aeterna

IDESCO STEPHANO P TOM
C O N C O R D I A

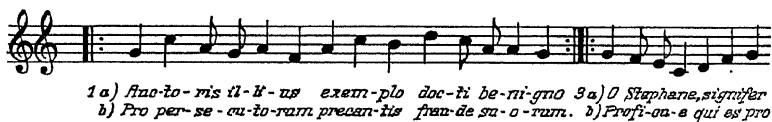
A N C O N C O R D I A

3. Melisma zur Reprise



No. 4. Stephans-Sequenz (Text von Notker Balbulus)

Die Unterscheidung von Kürzen und Längen findet in der Neu-mierung eine Stütze, immerhin handelt es sich um eine strittige Frage, und so mag man das Stück auch im üblichen freien Gleich-mass singen. Der Anfangs- und der Schlussteil, der ausserhalb der Wiederholung steht, ist vom ganzen Chor, die anderen Teile von den Chorthälften alternierend zu singen.





a) *Te Petrus Christi ministrum statu-ist, tu Pe-tro normam credendi astru-ist*
 b) *Te si-bi Christus de-le-git, Stephane, per quem fi-de-les suos cor-ro-bo-rat,*



ad dextram su-mi pa-tris os-ten-den-do, quem plebs furens cruci-fi-xit,
se-ti-bi in-ter ro-ta-tus sa-xo-rum so-la-ti-o ma-nu-fectans.



7. *Nunc in-ter incli-tas mar-ti-rum par-pur-as cho-ras o-mes co-ro-na-tus.*

No. 5. Conductus (Handschrift Engelberg)

Das Stück ist strophisch; die weiteren Textstrophen findet man in den *Analecta hymnica medii aevi* 21, 36. Der (einstimmige) Refrain ist vom Chor, die Strophen von Solisten zu singen.



1. a) *U-mor-ris sep-ti-ra-tur, Na-le re-gum*
 b) *Pa-le ser-pens est la-ra-tus, Me-di-ca-tur,*



pre-sen-ta-tur Va-na-to-rum la-queo.
sem-ot-a-tus Ve-na-no-ri-pe-re-o



(R.) *Al-le-lu-ia o-mi-tes Ag-no-mo-ri-en-ti, Al-le-lu-ia*



pen-gi-te, Al-le-lu-ia pro-mi-tes Je-so-ni vin-cen-ti.

No. 6. *Motette* (Handschrift Engelberg)

Was den «Engelberger» Motettenstil von der normalen französischen Motette des dreizehnten Jahrhunderts unterscheidet, ist dies: 1. die Unterstimme ist melodisch nicht einem gregorianischen Choral entnommen, sondern frei komponiert, 2. auch sie ist mit einem eigens gedichteten Text versehen, 3. den Wiederholungen in der Unterstimme entsprechen auch mehr oder weniger ausgeprägte melodische Wiederholungen in der Oberstimme.

Ad regnum e - pa - len - tum, in quo nil in - tu - lit fe - tu - len -
Nos - ter ce - tus ca - nat le - tus ut be - a - tis

tum, tumna cre - da - lo - rum prope - ret ho - mi - num, in sanctis e -
col - lo - ca - tis in so - li - o cum de - i fi - li - o

tus colla - den - do de - mi - num, in - be - len - do, vo - ces con - dis et o -
o o o Nos - ter ce - tus ca - nat le - tus ut be - a -

tis sonan - do, nam qui im - pug - na - vit no - ro sint ip - si,
tis col - lo - ca - tis in so - li - o cum de - i fi - li -

tes-ta-tur Jo-han-nes in A-po-ca-lyp-si:
o o o. Nos-ter ce-tus ca-na-le-

Vi-di tur-bam magnam, quam nul-la mens di-nu-me-ran-do va-le-bat
tus tot be-a-tis co-lo-ca-tis in so-li-

per-our-re-re ex omni-gen-te et lin-gua-rum ge-ne-ra.
o cum de-i fi-li-o o o. Nos-ter ce-

Er-go res-ta, san-c-ti, im-plo-re-mus suf-fi-ci-a, ut nos e-
tus ca-na-le-tus tot be-a-tis co-lo-ca-tis

ter-na do-ce-tis ad gaudi-a, u-bi vi-vi-mus per-se-cu-la.
in so-li-o cum de-i fi-li-o o o o.

No. 7. *Benedicamus* (Handschrift Engelberg)

Das Stück ist «einstrophig», das heisst nicht strophisch vervielfältigt und also als ein Formganzes zu betrachten.

A - ve, pre - cla - ra ma - ter Chris - ti, Ver - bum tu car - ne
Pro - phe - ta - rum te prophe - ti - e Pre - di - cunt, an - ge -

pa - tris in - du - is - ti, Pa - nem vi - te pa - vis - - ti
lo - rum in - e - rar - e - hi - e, Ti - bi, cla - re Ma - ri - e,

Lao - te Pan - gunt can - di - do

II da
can - ti - co. Ex Ja - cob stel - la, Jes - se vir - gu - la,
fir - ma cum man - na ful - gens au - re - a,

bezw.
Tu thro - nas re - gis ex e - bu - re, Er - go - lau - des di -
Per so - lem tu ves - tis po - de - re.

ca - mus do - m - no

No. 8. *Geistliches Lied* (Handschrift Basel)

Das Lied ist strophisch; die weiteren Strophen findet man bei Ph. Wackernagel, Kirchenlied, II 327.

We - ne, her - ze, wenent, ou - gen, We - nent bluoies ier - nen rot, Wande ich han muh
We - nent of - fen - bar und tou - gen, We - nent, und es tuot auch not.

hep fur - lorn, Di mir was vor al - me die - be, Har an diese weis en - com.

VON DER REFORMATION BIS ZUR ROMANTIK

VON ARNOLD GEERING

1. DIE LETZTEN JAHRZEHNTE VOR DER REFORMATION

Das 15. Jahrhundert bedeutet für die Schweiz in politischer und kultureller Beziehung die Zeit der Expansion der ersten Abrundung des Gebietes und der Loslösung vom Reich. Diese Weitung und Festigung des Lebensraumes der Eidgenossenschaft tritt auch auf dem Gebiete der Musik in Erscheinung. War die Musik bis dahin vor allem in den Klöstern, namentlich der Benediktiner in St. Gallen, Einsiedeln und Engelberg und der Karthäuser in Basel gepflegt worden, so regte sich zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auch in den jungen aufblühenden Zähringerstädten Bern und Freiburg im Uechtland die Musikfreudigkeit, und hier werden auch die ersten Komponistenpersönlichkeiten greifbar. Es sind die Berner und Freiburger Kantoren Bartholomäus Franck, Johannes Wannenmacher, Cosmas Alder und der Organist Johannes Kotter, deren Werke in Handschriften und Drucken eine Verbreitung über den ganzen deutschen Sprachbereich fanden bis nach Kopenhagen, Breslau und Wien. Das Glarnerland schenkte der Tonkunst den bedeutenden Humanisten und Musiktheoretiker Heinrich Loriti, genannt Glarean, und Basel und Zürich eifern um die Ehre, die Geburts- beziehungsweise Vaterstadt Ludwig Senfls, des grössten Komponisten deutscher Zunge in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zu sein. Aber auch der Musikinstrumentenbau erlebte damals einen Aufschwung: Schweizerische Orgelbauer versahen um 1500 die Kirchen von Mainz bis Mailand mit Werken ihrer Kunst — dort baute Hans Tugi, hier Peter Leid — und die Basler Buchdrucker haben das Doppeldruckverfahren für Musiknoten diesseits der Alpen wahrscheinlich erstmals verwendet.

Was die Stadtpfeifer frühmorgens und abends von den Türmen über die Dächer der Schweizerstädte bliesen, was sie «hofierensweise» bei Festen zur Tafel aufspielten, ist un-

bekannt. Ihre Musik ist nirgends aufgeschrieben; sie wurde einzig in lebendiger Tradition von Meister zu Geselle weitergegeben. Auch von der Musik der eidgenössischen Feldzüge ist wenig aufzuspüren; kaum dass einmal das dumpfe: «Bumberlibum, aberdran heiahan!» der Trommeln vom Sundgauerzug des Jahres 1468 zu uns dringt. Niklaus Manuel Deutsch hat sein Bicocca-Lied auf eine fremde Melodie gedichtet; anderseits schildert der Franzose Clément Jannequin in seiner bekannten Chanson die Schlacht bei Marignano, wie sie sich vom feindlichen Lager aus angehört hat. Wenige Beispiele schweizerischer Volksmusik sind aus dieser Frühzeit überliefert und auch diese nur darum, weil Volkslied und Volkstanz gelegentlich in die Kunstmusik gedrungen sind; denn der Aufzeichnung wert wurde lange Zeit nur die Kunstmusik erachtet und in dieser vornehmlich der Kirchengesang.

Kirchengesang

In welcher Weise bei den hohen Festen in den Stadtkirchen von Bern und Freiburg die Ordinariumsgesänge der Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei) in mehrstimmigem polyphonem Figuralgesang erklangen, bezeugt ein dreistimmiges Agnus Dei von Johannes Wannenmacher. Die Melodie, die nach damaliger Sitte wohl eine Volksweise ist — sie erinnert an das Lied «Vom Himmel hoch da komm ich her» — liegt in der obersten Stimme, dem Diskant. Sie wird in ruhigem Gleichschritt von der dritten Stimme begleitet, während die mittlere in zierlichen Wendungen die Gerüststimmen umrankt. Interessant ist die Schlusswirkung, die Wannenmacher mit Sextakkordfolgen nach Art des Fauxbourdon erzielt. Das kurze Stück mag einer sogenannten «Missa carminum», einer Liedermesse, entstammen, wie wir eine solche vom Hofkomponisten des Kaisers Maximilian, Heinrich Isaak, besitzen. Den einzelnen Messeteilen werden verschiedene weltliche Liedweisen zugrundegelegt. In Bern haben sich nicht alle Leute gefreut über diese Vermischung geistlicher und weltlicher Musik: gelegentlich erhielt der Kantor einen Verweis, wenn gar zu leichtfertige Trompetermelodien verwendet wurden.

Auch die nach den Festen wechselnden Messegesänge des Proprium Missae wurden mehrstimmig gesungen. Vielleicht war es die nationale Bedeutung der «Missa de Sancta Cruce», welche Wannenmacher bewog, den Tractus «Adoramus te Domine» sechsstimmig zu komponieren, denn um jene Zeit erscheint erstmals das Schweizerkreuz als gemeineidgenössisches Feldzeichen. Der kunstvollen Komposition lag ein zweistimmiger Kanon in den beiden Tenorstimmen zu Grunde. Schade, dass das Stück nur als Fragment überliefert ist.

Nicht minder prächtig wurde die Vesper gefeiert, hat doch Cosmas Alder gleich einen vollständigen Jahrgang Hymnen für diesen Gottesdienst geschaffen. Seine Kompositionen sind allerdings erst nach der Reformation und mit für Neugläubige zurechtgemachten Texten im Druck erschienen. Im Vergleich mit den zeitgenössischen deutschen Komponisten dürfen die beiden Berner Kantoren zu den fortschrittlichen Musikern gerechnet werden. Hatte sich schon Wannenmacher in seinem «Agnus Dei» nicht mehr an eine Chormelodie gehalten, so ist die Art, wie Alder in seinen Hymnen die kirchlichen Melodien verwendet, denkbar frei im Vergleich zu zeitgenössischen und auch späteren Meistern, die den Choral noch lange Zeit in gleichen Notenwerten einführen. Anders bei Alder, der seine Melodievorlage auch in der thematischen Hauptstimme sowohl rhythmisch als in bezug auf die verzierenden Beigaben so frei behandelt, dass bei durchimitierenden Stücken oft der Unterschied zwischen Gerüststimmen und Figuralstimmen mehr und mehr verwischt wird, ja in den Endpartien geradezu verschwindet. Darin offenbart sich wohl der Einfluss der französischen und burgundischen Vorbilder, vor allem derjenige ihres anerkannten Führers Josquin Després. Ein weiterer gemeinsamer Zug darf bei diesen beiden Schweizer Komponisten besonders hervorgehoben werden: es ist die Weitung der kurzatmigen liturgischen Formen durch Variation zu Suiten. Alder hat gerne, statt einer, mehrere Strophen seiner Hymnen durchkomponiert, und Aehnliches finden wir auch bei Wannenmachers Liedern.

Weiteren Spielraum bot der Erfindungsgabe die grössere, meist zweiteilige Form des Psalmes. Zwar hält sich Wannen-

macher noch an das Initium der Psalmtöne, was aber folgt, ist die versweise Komposition frei aus dem Text heraus erfundener Motive. An den antiphonalen Vortrag der Psalmen erinnert der häufige Wechsel von duettierenden Partien und vierstimmigen Kernstellen. Damit ist das flächige Kompositionsprinzip, die Gegenüberstellung kontrastierender Klanggruppen, schon vorausgenommen, welche später die Barockmusik beherrschte. Andererseits ergeben sich die Stimmen zuweilen in nachahmender Aufeinanderfolge, zuweilen auch in freier Gegensätzlichkeit. Ganz vorzüglich wissen unsere Meister mit den Mitteln des Vokalchores umzugehen, wenn es gilt, dem Text zu eindringlicher Deutung, sei es in maleischer, sei es in deklamatorischer Art, zu verhelfen.

Zu den Psalmkompositionen ist auch Wannenmachers Tonsatz «Attendite populi» zu zählen, ein Tendenzstück, wie es für den Geist des Reformationszeitalters bezeichnend ist, aber ebenso ein Beispiel für die schweizerische Kunstauffassung jener Epoche. Es handelt sich um eine feinsinnige Mahnung zur Neutralität, welche den in Freiburg i. Ue. versammelten Vertretern der eidgenössischen Orte von guten Patrioten in dieser kunstvollen Form vorgesetzt wurde.

Weltliche Musik

Mit dem kirchlichen Amt war der Aufgabenkreis des Kantors nicht erfüllt, denn auch bei festlichen Anlässen ausserhalb des Gottesdienstes hatte die Musik ihren Platz. Wenn eine angesehene Persönlichkeit die Stadt besuchte, wurde dem Gaste zu Ehren eine Huldigungsmusik aufgeführt. Für eine solche Gelegenheit dürfte schon früher, im Jahre 1494, Bartholomäus Franck seine in altertümlichem Feststil gehaltene Motette zu Ehren des Bischofs von Sitten, Jost von Silenen, geschaffen haben, sowie ein ähnliches Werk, das einer Dame von königlicher Abstammung huldigt. Die Tenormelodie der erstgenannten Komposition ist nicht notiert, sondern in lateinischen Versen beschrieben. Es ergibt sich ein einfaches auf- und absteigendes Tonleitermotiv, das im Verlauf der Motette dreimal wiederholt wird, wobei in jeder Wiederkehr die Notenwerte verkürzt sind. Die übrigen Stimmen präludiven und umspielen diese Melodie, anfänglich frei, gegen den Schluss in nachahmender Weise.

Auch Francks Nachfolger, Wannenmacher und Alder, haben lateinische Festmotetten komponiert. Sie zeigen wesentlich fortschrittlicheren Sinn. Wannenmachers Verherrlichung der Stadt Bern «*Salve magnificum genus*» ist eine zweiteilige Motette, aufgebaut auf den Quintkanon zweier Tenorstimmen, welchen drei Begleitstimmen, Diskant, Alt und Bass umranken, und mit dem Ausruf «*Tu vivas, valeas, multos rege, Berna, per annos*» schliesst. Von C. Alder reiht sich hier eine Gelegenheitsmusik an, die den Titel «*Musico-rum Bernensium Catalogus et eorundem Encomion*» trägt, von deren Text nur die Anfangsworte erhalten sind und in der wie bei den Psalmen Alders und Wannenmachers hohe und tiefe Stimmgruppen abwechseln. Alders Sinn für die geschlossene Formung kommt besonders stark zum Ausdruck in seiner Motette auf den Tod des Reformators Ulrich Zwingli, sowohl in der da capo-Anlage des ganzen Stückes, wie in der wohlüberlegten Abwechslung zwischen homophon akkordischen Eingängen und daran sich schliessenden, länger ausgedehnten, imitierenden Zwischenteilen.

Selbst nach der Reformation und nach der Beseitigung der Kirchenmusik in Bern hat sich Alder, der damals als Schreiber in der städtischen Verwaltung diente, gelegentlich zum Komponieren aufgerafft. So hat er für das Volksschauspiel «Joseph» des Hans von Rüte, 1538, zwei deutsche Motetten geschaffen, welche als Zwischenaktmusiken nach den einzelnen Aufzügen erklangen. Die erste, «Da Jakob nun das Kleid ansah», fällt durch ihre edle Melodie wie durch ihre abgewogene Form auf und erfreute sich mit Recht einer grossen Verbreitung. Sie wurde von dem Wittenberger Drucker Georg Rhaw sogar unter Ludwig Senfls Namen veröffentlicht, und ein deutscher Bearbeiter setzte eine fünfte Stimme zu dem vierstimmigen Tonsatz. Zu einem weiteren Drama von Hans von Rüte, dem Spiel von Noah, sind ebenfalls zwei Kompositionen überliefert, wovon die eine, eine fünfstimmige Motette, «*Veni electa mea*», allem Anschein nach auf Posaunen geblasen wurde. Aus anderen Stücken, sowohl lateinischen Schuldramen als deutschen Volksschauspielen, ist eine Reihe anonymer Kompositionen erhalten, die den Text in einfachstem Satz in allen drei bis

vier Stimmen gleichzeitig deklamieren. Diese schlichte Gesangsart erlebte damals eine rasche Verbreitung und wurde in der Folge von der reformierten Kirche aufgegriffen und dem Gemeindegesang nutzbar gemacht.

Der verfeinerten öffentlichen und häuslichen Geselligkeit diente das mehrstimmige polyphone Lied. In Ton und Gestalt verrät es das Vorbild der höfischen Kunst. Ausser Franck, Wannenmacher und Alder haben auch der Berner Organist Egolf Koler, der Zürcher Felix Leu und der St. Galler Organist Fridolin Sicher mehrstimmige Lieder komponiert. Die musikalische Form dieser Lieder zeigt eine fortschrittliche Haltung. Die Starrheit der älteren Cantus firmus-Komposition ist gebrochen. Wohl liegt die Liedmelodie zugrunde, sie wird aber in allen Stimmen beinahe gleichwertig imitierend und figurierend durchgeführt. Von einer melodischen Vorherrschaft des Tenors kann kaum mehr gesprochen werden, denn auch er wetteifert mit den andern Stimmen im verzierten Weiterspinnen des thematischen Anfangsmotivs jeder Text- und Melodiezeile (s. Notenbeilage Nr. 1 und 2). Den ersten Platz unter den Liedkompositionen der damaligen Schweizer Musiker nimmt wohl die fünfteilige Variationenfolge «An Wasserflüssen Babylons» Wannenmachers ein.

Literatur: A. Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft VI, Aarau 1933 / W. Merian, Bonifacius Amerbach und Hans Kotter. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Band 16, 1917 / H. J. Moser, Ein Liebeslied des ältesten Kantors von Bern. Schweiz. Musikzeitung, 1934, S. 673ff / Derselbe, Ein dritter Tonsatz des Bartholomäus Franck zu Bern. Schweiz. Musikzeitung, 1936, S. 261ff. / E. Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele des sechzehnten Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft, Band 3, 1921, S. 199ff.

2. LUDWIG SENFL

Die deutsche Komponistenschule, welche um die Jahrhundertwende durch Heinrich Isaak, Paul Hofhaimer und Heinrich Finck vertreten wurde, führte Ludwig Senfl, der erste Schweizer Meister von übernationaler Bedeutung, zur Vollendung. Sein Werk repräsentiert die kunstvolle Mu-

sikübung seiner Zeit in einem Ausmass, welches weit über das hinausgeht, was eine schweizerische Stadt im sechzehnten Jahrhundert an Musik bedurfte oder sich leisten konnte. Stand doch Senfl als Hofkomponist den Kapellen der durch ihren Musikenthusiasmus hervorragenden Fürsten Kaiser Maximilian I. und Herzog Wilhelm IV. von Bayern zur Seite und hatte ausserdem Beziehungen zu anderen musikliebenden Fürsten Deutschlands, so zu dem Markgrafen Albrecht zu Brandenburg und zu König Ferdinand von Ungarn.

Ludwig Senfls Werk gliedert sich in Kompositionen im Dienste der Kirche (Messen und Motetten), welche den grössten Teil ausmachen, und solche für die höfische Unterhaltung (Lieder und Instrumentalstücke), sowie Odenkompositionen für Schulen.

Kirchenmusik

Die sieben Messen des Meisters, welche heute in der durch E. Löhner und O. Ursprung besorgten Ausgabe bequem zugänglich sind, geben Beispiele für die beiden damals gebräuchlichen Arten der Vertonung des Messeordinariums. Da sind Messen, welche die Choralmelodie zur Kompositionsgrundlage haben, und solche, die ihre Thematik aus einer Motette entnehmen, wie die Messen über «Nisi Dominus» und «Per signum Crucis» («Parodiemessen»). Zu dem Choralthema der ersten Messengruppe kann ein zweites Thema, eine weltliche Melodie hinzutreten, so in der «L'homme armé»-Messe, wo die von den Polyphonisten des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts so beliebte Melodie als zweiter Pfeiler der Komposition erscheint. In der Regel wird das thematische Material in den bewegten Figuralstimmen mehr oder weniger streng nachahmend durchgeführt. Doch liebt Senfl prägnante neue Motive gleichsam ostinat oder sequenzierend zu wiederholen. Bezeichnend sind etwa die fanfarenartigen Motive im ersten und letzten Kyrie der «Missa maius dominicalis» (Neuausgabe Seite 27 und 30). In Gloria und Credo wird der lange Text gerne auf verschiedene Stimmgruppen verteilt, ähnlich wie in den Psalmkompositionen. Beliebt ist der Kontrast zwischen hohen und tiefen Stimmen und die Zusammenfassung aller vier, fünf oder sechs

Stimmen bei wichtigen Textstellen und am Ende der Gesangsteile.

Mit den Vertonungen des Magnificats in den acht Kirchentönen steht Senfl am Anfang der langen Reihe von Schweizer Komponisten, welche sich bis ins neunzehnte Jahrhundert immer aufs neue zur Komposition dieser Gesänge begeistert haben. Im sechzehnten Jahrhundert pflegten nur die geraden Verse mehrstimmig gesungen zu werden, während die ungeraden choraliter einstimmig gesungen oder von der Orgel gespielt wurden. Darum war es nötig, für jeden der acht Psalmtöne eine Komposition bereitzustellen. Auch hier herrscht die gleiche Mannigfaltigkeit der Konzeption wie bei Senfls Messen: Bald wird das Choralthema einer Stimme allein anvertraut, bald imitierend in allen Stimmen durchgeführt, dann wiederum teilen sich Stimmgruppen in den Vortrag und übernehmen abwechselnd kurze und kürzeste Stellen.

Als Meister der Kanonkunst erweist sich Senfl in seinen Motetten, vor allem in der dreimal veränderten Bearbeitung über den Text «Laudate Dominum», welche durch das Hinzufügen weiterer Stimmen zum vier- bis sechsstimmigen Satz wird. Unter den bisher veröffentlichten Motetten finden sich auch die Psalmen 69 und 127. Der erste aus Senfls drittem Lebensjahrzehnt und der zweite zwanzig Jahre später, laden zum Vergleich ein. Der Hauptunterschied zeigt sich in der gelösteren Disposition der ganzen Anlage, in der grössten Oekonomie des melodischen Zierates und dem Hervortreten eines flächigen Kompositionsstiles gegenüber der flüssigen, linearen Anlage der früheren Konzeption. Die Verdeutlichung der Worte steht im Vordergrund, und bezeichnend für den spätern Stil ist die vollstimmige Deklamation der Kernstellen des Textes.

Lieder

Wohl war die Kirchenmusik die Hauptaufgabe des Hofkomponisten. Nicht minder aber tritt Senfls Persönlichkeit in seinen Werken für die fürstliche Kammer zutage; denn auf dem Gebiete des Liedes ist unser Meister der Erfüller dessen, was die deutschen Musiker des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts erstrebt haben. Es gibt wohl keine

Art der Geselligkeit der Humanistenzeit, welche nicht in Senfls Lied ihren Ausdruck gefunden hat. Auch diejenigen Lieder, welche aus der Unterhaltung der bürgerlichen Stände stammen, waren durch die Komposition des Meisters geädelt und darum würdig, bei der Tafel des Fürsten zur Ergötzung zu dienen. Oft war das Lied geradezu Liebesbotschaft, Huldigung oder Dankesbezeugung, gelegentlich sogar Mittel der Verständigung zwischen Untertan und Fürst.

In musikalischer Hinsicht gehört auch das Liedwerk Senfls zur Cantus firmus-Komposition und vertritt alle Abstufungen dieser Kunst von homophonen, fast akkordischen Gebilden, welche an die Schuloden erinnern, bis zu der weit-ausladenden, nachahmenden Durchführung einer Liedweise in allen Stimmen.

Der Unterschied zwischen thematischer Hauptstimme und figuralen Beistimmen wird stets gewahrt. Statt einer können zwei oder mehrere Hauptstimmen vorhanden sein, die dann im Kanon verlaufen oder mehrere Lieder gleichzeitig gegeneinander singen, wobei das eine Lied gleichsam einen Kommentar zum anderen bildet, bald in humorvoller, bald in besinnlicher Weise.

Kennzeichnend für Senfls Stil sind die spielerischen Motive, welche das figurale Zierwerk der Begleitstimmen durchsetzen. Spuren ähnlicher motivischer Arbeit tauchen gelegentlich schon in deutschen Liedern um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Sogar auf die Bildung seiner selbstgeschaffenen neuen Liedmelodien ist diese «Bauweise» von Einfluss gewesen. Mag sein, dass die etwas steife Würde bewusster Ausdruck des Hofstils war. Sicher passt sie ausgezeichnet zu der humanistisch gezierten Art der Texte. Frisch wie am ersten Tag erscheinen die Vertonungen von Volksliedern und die humorvollen Stücke der spätern Schaffenszeit; selbst unter der höfischen Liebeslyrik finden sich Perlen, deren Glanz unvergänglich ist.

Die engen Grenzen, welche die kurze Liedform der Erfindung setzt, wurden von den Musikern des sechzehnten Jahrhunderts empfunden und gelegentlich gesprengt. Senfl ist nicht der Einzige und nicht der Erste, der sich auf die verschiedenste Art zu helfen weiss; auch von Wannenmacher wurde ein solches Stück genannt. Senfl hat in mehreren Lie-

dern alle Strophen durchkomponiert. An erster Stelle ist hier die in Wort und Ton gleich wundervolle Passionsmusik «Da Jesus an dem Kreuze hieng» zu nennen. Sie lässt in ihren neun Teilen die ganze Cantus firmus-Kunst spielen, und bringt zugleich die sieben Worte am Kreuz zu eindrucklichster Wirkung. Einem Tanzlied wohl angemessen ist die sechsstimmige Vertonung der drei Strophen von «Mit Lust tritt ich an diesen Tanz», deren Melodie vom Diskant (erste Strophe) in den Tenor (zweite Strophe) und schliesslich in den Bass (dritte Strophe) wandert. Hier reihen sich auch die ausgedehnten Fantasien über Liedmelodien an, wie die beiden Tonsätze über «T'Andernaken al op den Rijn» und die dreistimmigen Carmina über «Ich stund an einem Morgen». Es sind wohl Instrumentalstücke.

Kompositorisch steht Senfl am Ende einer Entwicklungsreihe. Er ist nicht Neuerer, sondern Erfüller. Sein Bestreben ist auf immer vollkommenerer Durcharbeitung des Satzes gerichtet. Daneben kommen aber auch das Klangliche und der Ausdruck, selbst die Tonmalerei zur Geltung. So singt es und klingt es von Liebesfreud und -leid, von Jagden und Festen und Feiern aus Senfls Liedern. Oft nur für den Tag geschaffen, können sie heute noch entzücken. Das vermögen die beiden Beispiele zu zeigen, welche jedermann auf einer Grammophonplatte (Anthologie sonore) bequem zugänglich sind. Das eine ist das geistliche Lied «Also heilig ist dieser Tag». Drei Stimmen führen hier die ehrwürdige Melodie, die eine als Vorsänger, die anderen folgen im Kanon, darum herum schlingen sich die drei Begleitstimmen. Aus dem andern Lied tönt das Geläut des Domes zu Speyer von den hellen Glöckchen bis zur tiefen Kaiserglocke in feierlichem Crescendo.

Literatur: Ludwig Senfls Werke, I. Teil herausgegeben von Th. Kroyer in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Jahrgang 3, Band 2, 1903 / Ludwig Senfl, Sämtliche Werke herausgegeben von der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung und dem Schweiz. Tonkünstlerverein. Band 1, Sieben Messen herausgegeben v. E. Löhrer und O. Ursprung, Basel 1937. Band 2, Deutsche Lieder, 1. Teil: Lieder aus handschriftlichen Quellen, herausgegeben v. A. Geering und W. Altwegg. (Die beiden Bände sind gleichzeitig erschienen als Band 6 und 10 der Reichsdenkmale deutscher Musik.)

3. GLAREAN UND SEINE SCHÜLER

Für die Geschichte der Musik in der Schweiz bedeutet die Reformation einen gewissen Einschnitt selbst an den altgläubigen Orten. In Freiburg schloss sich an die Verbannung der Musiker Wannenmacher und Kotter eine jahrzehntelange Pause in der musikalischen Produktion.

Die Reformbestrebungen in bezug auf die Musik, welche bald einsetzten, stehen in engstem Zusammenhang mit der allgemeinen Erneuerungsbewegung in der katholischen Kirche. Das Haupt der katholischen Humanisten in der Schweiz blieb Glarean selbst nach seinem Wegzug in das breisgauische Freiburg. Er war der Berater und Helfer bei der Reorganisation des Schulwesens in den katholischen Städten Solothurn, Freiburg und Luzern, und war beteiligt an den Plänen für eine schweizerische katholische Hochschule, welche damals eine Zeitlang im Mittelpunkt des Interesses standen. Glarean unterstützte die musikalischen Bestrebungen nach Kräften, vor allem waren seine Vorschläge bei der Besetzung der Kantoreiämter in den genannten Städten massgebend, auch hatte er direkten Einfluss auf die schaffenden Musiker seiner Zeit, und ihm ist die kurze Nachblüte der Musik der Humanistenzeit zu verdanken. Am fruchtbarsten und am deutlichsten waren seine Anregungen für Gregor Meyer von Säcking, der in Solothurn als Organist wirkte. Als eigentlicher Schüler Glareans darf der Belgier Homer Herpol bezeichnet werden, und Manfred Barbarini, genannt Lupus, aus Coreggio, vertonte Glareans zyklische Dichtung zum Lobe der dreizehn alten eidgenössischen Orte. Die Werke dieser drei Musiker, welche sich auf die Jahre 1538—1565 verteilen, gehören in der Mehrzahl dem kirchlichen Dienste an.

Kirchenmusik

Für das Mess-Ordinarium hat Gregor Meyer im Jahre 1538 zweimal vier Kyrie und drei Christe geschaffen und damit den Beifall Glareans und anderer zeitgenössischer Kenner erlangt. Es sind kunstvoll und plastisch gearbeitete Stücke von herber Frömmigkeit. Den älteren und strengeren Stil dagegen vertritt der Italiener Manfred Barbarini



Jacob Nonifio.

Ludwig Senfl
Zeichnung von Hans Schwarz



Glareanus
von einem Grahsten im Münster von Freiburg i. Br.


mit seinen Messenkompositionen von 1561 — 1563, die ihm der Abt von St. Gallen, Diethelm Blarer, anlässlich der offiziellen Einführung des mehrstimmigen Gesanges im dortigen Kloster aufgetragen hatte. Der unveränderte gregorianische Choral liegt in der Tenorstimme. Die Ordinarius-Gesänge sind allerdings nur der kleinste Teil einer vollständigen Sammlung von Tonsätzen für die Feste des Kirchenjahres, sowohl für die Messe als auch die Vesper. Darunter finden sich auch Vertonungen der Passionsgeschichte nach den Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas. Nur die Turbae, das heisst die Worte der Profanpersonen, Volksmenge, Jünger, Magd, Pilatus, Hohepriester usw. sind vierstimmig gesetzt, während die Worte Jesu und die Erzählung des Evangelisten auf die Chormelodie unbegleitet rezitiert wurden. Die schlichten, aber dennoch charakteristischen Chorsätze Barbarinis hat Karl Nef in seinem Aufsatz «Schweizerische Passionsmusiken» beschrieben. Noch in anderer Richtung sind die Kompositionen Barbarinis bemerkenswert als ein frühes Zeugnis für die Mitwirkung der Orgel sowohl abwechselnd mit dem Chor wie auch als Chorbegleitung.

Auch Gregor Meyer hat einzelne Gesänge für die Vesper komponiert, so die Antiphone «Qui mihi ministrat» auf zwei Arten, die erste mit freiem, wanderndem Cantus firmus, die zweite, strengere, mit der Hauptmelodie im Tenor. Eine ganze Reihe von Antiphonen von Homer Herpol und von Barbarini sogar eine eigene Antiphonen-Sammlung unter dem Titel «Cantiones sacrae», Augsburg 1560, zeigten die allmähliche Lösung von der älteren strengeren Cantus firmus-Komposition und den Uebergang zur gelösteren, durchgeführten Nachahmung.

Wie Senfl, so hat auch Homer Herpol Magnificat-Gesänge komponiert, sieben an der Zahl, und wie jener nach deutschem Brauch die geraden Verse vierstimmig gesetzt. Auch hier ist das Choralthema als Initium angetönt, um dann in freie Figuration überzugehen. Vollkommen unabhängig von thematischen Vorlagen, nur aus dem Wort heraus gestaltet, sind sodann die 54 Evangelienmotetten in Herpols «Novum et insigne opus musicum», Nürnberg 1565, der ersten derartigen Sammlung für den Jahreskreis. Herpol teilt seine Motetten in Zwölfergruppen auf, innerhalb derer

jedes Stück eine der Tonarten nach der Zählung Glareans vertritt.

Weltliche Musik

Von Meyer und Barbarini gibt es auch einige weltliche Stücke. Meyer hat auf Glareans Bestellung fünf kurze, zweistimmige Kanon und ein Duett geschrieben. Einer dieser Kanon in der dorischen Tonart fällt durch das Canzonemotiv:
 auf. Die übrigen Kanon in der hypomixolydischen, phrygischen und hypojonischen Tonart zeigen Meyer ebenfalls als geschickten Meister, der selbst in diesen kurzen Stücken reiche Abwechslung zu entfalten weiss.

Grösser und anspruchsvoller sind die weltlichen Tonsätze Barbarinis, seine «Symphoniae» zur Verherrlichung der eidgenössischen Orte, Basel 1558. Hier werden fünf Stimmen aufgeboten, die im wechselreichen Motettenstil der späten Niederländer, meist imitierend, zuweilen auch in pathetischer Ballung aller Stimmen, die schwungvollen Verse deklamieren und gelegentlich ausmalen. Leidet der Fluss der Melodielinien auch unter dem schweren Brokat der fünf Stimmen, so bilden die Stücke dennoch eine würdige Vertonung der Dichtung Glareans.

Literatur: A. Geering, Homer Herpol und Manfred Barbarini Lupus. Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag. Zürich 1933 / W. Merian, Gregor Meyer, Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft I, 1924, S. 138ff. / K. Nef, Schweizerische Passionsmusiken. Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft V, 1931, S. 113ff.

4. DER REFORMIERTE KIRCHENGESANG

Die schweizerische Prägung des reformatorischen Gedankens durch Zwingli und Calvin hatte zur Folge, dass die Musik der Kirche bis auf kümmerliche Reste beschnitten wurde. Zwar verklang die Musik der Humanistenzeit selbst in den reformierten Orten nicht völlig. War doch der Reformator Ulrich Zwingli selbst musikalisch hochbegabt, und wird ihm nicht nur die Erfindung der Melodien zu seinen eigenen Lieddichtungen, sondern auch ihre mehrstimmigen Fassungen zugeschrieben, von denen eine, wie es scheint,

noch erhalten ist. Wohl hatten diese Lieder in der Kirche zunächst keinen Platz, und auch Wannenmachers acht geistliche deutsche Bicinien dienten der geselligen Ergötzung der Musikliebhaber; denn die aus der Kirche verdrängte Kunst suchte und fand in der privaten Pflege, in der Hausmusik, eine Heimstätte, und wenn es auch ein allmähliches Abgleiten der Musik aus den Händen des Berufsmusikers war, so führte diese Entwicklung anderseits doch zu einer zwar dilettantischen aber allgemeineren musikalischen Volksbildung, in der zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Ideen Pestalozzis und H. G. Nägelis wurzeln konnten.

Reformiertes Kirchenlied

Diese Demokratisierung zeigte sich schon bald nach der Reformation in der musikalischen Formung dessen, was an die Stelle der ehemals reichen Kirchenmusik trat: denn nun wurde der einfachste vierstimmige Satz Note gegen Note vorherrschend. Inwiefern hier die erwähnten Odenkompositionen von Senfl, Hofhaimer und anderen von Einfluss waren, ist noch abzuklären. Der Erste aber, der diesen einfachen Satz dem religiösen Liede nutzbar machte, war, wie es scheint, Louis Bourgeois, welcher während seiner Amtszeit als Kantor in Genf, 1542—1552, eine erste Bearbeitung der Psalmen Marots lieferte, die er Note gegen Note in strenger Silbengleichzeitigkeit setzte (s. Notenbeilage Nr. 3). In der Komposition der Psalmen wurde sein Beispiel von Philibert Jambe-de-fer 1559, Richard Crassot 1564, Hugues Sureau 1565 und Claude Goudimel 1565 usw., befolgt, woraus wohl zu entnehmen ist, dass das mehrstimmige Singen der rhythmischen Psalmen zu einer festen Pflege geworden war; ob in der Schule, ob, trotz der ausdrücklichen Wendung Calvins gegen den vierstimmigen Gesang, selbst in der Kirche, bleibt noch fraglich. Goudimels vierstimmige Bearbeitung verdrängte die früheren Fassungen und erfuhr, wie bekannt, die weiteste Verbreitung. Diese Neuerung wurde auf dem Wege über Strassburg, das mit Genf in reger geistiger Verbindung stand, von Einfluss auf die Komposition der deutschen Kirchenlieder für die reformierten Kirchen Süddeutschlands und der Schweiz, vor allem Basels, indem sich auch hier diese einfache Satzweise bei der Führung des Ge-

meindegesanges durch den Chor als praktisch erwies. Die ersten einfachen Liedbearbeitungen in Deutschland enthält das vierstimmige Strassburger Gesangbuch von 1577, dessen vermehrte und verbesserte Ausgabe Wolkenstein besorgte. Diese deutschen Liederbücher gehen insofern noch einen Schritt weiter, als sie bei manchen Liedern neben der Fassung mit der Melodie im Tenor auch eine solche vorlegen, die den Cantus firmus im Diskant hat. Dieses Prinzip wurde bekanntlich massgebend für den Stuttgarter Hofprediger und Orgelbauer Lukas Osiander bei der Ausgabe seiner vierstimmigen Sammlung «Fünfzig geistliche Lieder» 1586. Ihm folgte in der Schweiz Samuel Mareschall in Basel mit Liederbüchern ähnlicher Art. Damit hatte das deutsche Kirchenlied die Gestaltung erfahren, die bald auch für die lutherische Kirche zum Vorbild werden sollte und die ihre herrlichste Verwirklichung im Bachschen Choral gefunden hat. Die Frage, inwiefern bei dieser Entwicklung die Begleitung des Gesanges durch die Orgel von Einfluss war, ist vorläufig noch nicht zu beantworten. Orgelbegleitung zum Gemeindegesang ist 1604 erstmals belegt durch das damals erschienene Hamburger Gesangbuch.

Mehrstimmiger Gemeindegesang

Während es sich bis dahin stets um einstimmigen Gemeindegesang gehandelt hat, der vom mehrstimmigen Chor angeführt wurde, nahm die Entwicklung in der Schweiz die charakteristische Wendung zum mehrstimmigen Gemeindegesang. Die ersten mehrstimmigen Liederbücher waren in Basel 1606, in St. Gallen 1627, in Zürich 1641 gedruckt worden. Ueber die wirkliche Verbreitung des vierstimmigen Gemeindegesanges lässt sich schwer Rechenschaft geben. Die Basler Bücher dürften ähnlich wie die Strassburger und auch wie diejenigen des Genfer Kantors für den Chor gedient haben zur Begleitung und Anführung des einstimmigen Gemeindegesanges. Mehrstimmiger Gemeindegesang lässt sich dagegen 1631 in Schaffhausen, 1636 in Bern und 1668 in Thun feststellen. In Zuoz (Engadin) ist mehrstimmiger Gesang vielleicht 1666, sicher seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts anzunehmen. Für Zürich haben wir einen eindeutigen Beleg erst aus dem Jahre 1707. Basel

folgte viel später, in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, nach dem Erscheinen des ersten offiziellen mehrstimmigen Basler Gesangbuches von 1854.

Den verschiedenartigen Bedürfnissen der Kirchen in Basel, in Zürich und in Bern dienten die Ausgaben der Psalmen und geistlichen Lieder von Mareschall (1606; eine frühere erste Auflage ist nicht erhalten), Breitinger (1641) und Sultzberger (1663), jede auf ihre Weise. In Basel galt es, eine mehrstimmige Fassung für den Chor unter der Leitung des Kantors vorzulegen, zu der die Gemeinde einstimmig mitsingen konnte; daher wurde die Melodie nach dem Vorgange der Gesangbücher Wolkensteins und Osianders der Oberstimme anvertraut. Die Zürcher und Berner Liederbücher hatten den vierstimmigen Gemeindegesang zum Ziele; Breitinger verwendet daher eine etwas erleichterte Fassung der Goudimelschen Tonsätze, welche die Melodien meist im Tenor, seltener im Diskant enthalten: die Melodiestimme war jeweilen durch ein Zeichen hervorgehoben. J. U. S u l t z b e r g e r suchte eine weitere Lösung, indem er auf die Stärke der Tenorstimmen baute. Er setzte daher sämtliche Melodien in den Tenor.

Instrumentale Begleitung des Gemeindegesanges

Die Unterstützung des mehrstimmigen Gesanges durch Bläser finden wir 1658 an verschiedenen Orten, vor allem in Bern, wo der Bläserchor (ein Zinken und drei Posaunen) schon seit 1581 beim Kirchengesang mitwirkte. Dies wurde auch nach der Einführung des Goudimel-Lobwasserschen Psalters beibehalten.

Die Orgel wurde in Basel und vielleicht auch im reformierten Graubünden verwendet. In Basel tönte sie seit 1560 wieder nach einer mehr als dreissigjährigen Pause. Wahrscheinlich hat es sich aber noch lange Zeit eher um Vor-, Zwischen- und Nachspiel gehandelt, als um die Begleitung des Gemeindegesanges. Diese wurde vom Schülerchor besorgt, der, wenigstens in guten Zeiten, etwa unter Samuel Mareschall, vierstimmig gesungen hat. Die Gemeinde sang die Melodien einstimmig mit. Der Gesang in den Basler Kirchen wird 1658 als dem der übrigen Schweizerstädte überlegen bezeichnet. Diese Art des Kirchengesanges hielt sich

bis ins achtzehnte Jahrhundert. Noch 1717 und 1743 wurden Mareschalls Tonsätze wieder gedruckt. Beim Einüben wie beim Gesang in der Kirche halfen die Stadtbläser mit. Es lässt sich nicht feststellen, wann die Führung des Gemeindegesanges vom Chor an die Orgel überging; jedenfalls ist noch 1658 nur von Orgelzwischenspielen die Rede. In Chur wurde 1613 in der St. Martinskirche und in Zernez (Engadin) 1609 eine neue Orgel erstellt. In Burgdorf wurde seit 1725, in Bern seit 1731 die Orgel als Begleitinstrument verwendet. In Zürich konnte man sich erst im 19. Jahrhundert dazu entschliessen, und manche grössere Gemeinde kannte noch um 1900 nur den unbegleiteten vierstimmigen Gemeindegesang.

Literatur: A.E. Cherbuliez, Graviseth's «Heutelia» (1658) über die musikalische Aufführungspraxis, in den Mitteilungen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft, 1. Jahrgang 1934, S. 14ff. / Derselbe, Quellen und Materialien zur Musikgeschichte Graubündens. Separatdruck aus dem 67. Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden. Chur 1937 / Chr. Riggensbach, Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. Basel 1870 / H. Weber, Geschichte des Kirchengesangs in der deutschen reformierten Schweiz seit dem Reformationszeitalter. 1876.

5. DIE INSTRUMENTALMUSIK IM 16. JAHRHUNDERT

Im Mittelalter war in der hohen Kunst die Gesangsmusik überwiegend. Die Instrumentisten spielten mit, lange Zeit nach Gehör, oder sie musizierten auswendig, improvisierend und phantasierend. Daher ist die Musik der Stadtpfeifereien zum grössten Teil ungeschrieben und für uns verloren. Sind uns dennoch da und dort Pfeiferstücklein überliefert, so nur darum, weil sie ursprünglich für Gesang bestimmt waren und später erst von den Pfeifern übernommen wurden, wie zum Beispiel die Bicinien von Wannenmacher. Auch Zwinglis Kappeler Lied «Herr nun heb den wagen selv» wurde nach Bullingers Zeugnis an Fürstenhöfen nicht nur gesungen, sondern auch geblasen.

Doch hatte schon im fünfzehnten Jahrhundert die Instrumentalmusik eine grössere Verbreitung erfahren, und im Zusammenhang damit lernten auch die Instrumentisten nach Noten spielen, oder sie taten es nach der Tabulatur, das heisst nach einer für ihr Instrument geeigneten Griffschrift.

Gelegentlich wurden Stücke für Melodieinstrumente (Streicher und Bläser) in Noten aufgeschrieben, so unter anderem die wenigen Instrumentalkompositionen Ludwig Senfls, welche er mit «Carmina» bezeichnet, und in den handschriftlichen Büchern der Schweizer Humanisten findet sich hin und wieder eine «Chorea», das heisst ein Tanz, so überliefert. Weit häufiger aber sind die Tabulaturbücher.

Eine Tabulatur der älteren Art ist Fridolin Sickers Orgelbuch, das er für seinen Dienst als Organist in St. Gallen, in Bischofszell und Ensisheim in den Jahren 1503 bis 1531 anlegte. Es enthält in der Hauptsache Bearbeitungen von Liedern und Motetten französischer und niederländischer Meister, bald in schlichtem Auszug der Gesangsstimmen, bald in «organistischer» Art mit Verzierungen ausgestattet; daneben einige wenige eigentliche Orgelstücke, mit «Carmen», «Duo» oder «Präambel» bezeichnet, von ungenannten Autoren; sie könnten möglicherweise, wie zwei Choralbearbeitungen im gleichen Buch, vom Schreiber und Besitzer Sicher selbst stammen (s. Notenbeilage Nr. 4).

In der Hausmusik der Bürger war es vor allem die Laute, daneben auch das Clavizimbel oder das zarter klingende Clavichord, die sich grosser Beliebtheit erfreuten. Mancher vornehme Bürgersohn hielt es mit dem jungen Felix Platter und griff lieber zur Laute, als dass er sang, weil er sich schämte, den Mund zu öffnen und die Zähne zu zeigen, wie der Basler selbst treuherzig berichtet.

Tänze, kurze Präludien und Fantasien bilden neben den Lied- und Motettenübertragungen den Inhalt der Tabulaturbücher für Klavierinstrumente. Liedsätze wurden entweder gespielt, wie sie gesungen wurden — etwa so, wie wir heute einen Klavierauszug spielen — oder aber es wurden einzelne Stimmen weggelassen und dafür die übrigen durch «Läuflein und Risslein» anmutig und kunstvoll verziert. Beispiele dafür finden sich in den Tabulaturbüchern von Kotter für Clavichord und Clavizimbel. Auch bei den ersten eigentlichen Instrumentalkompositionen, den Tänzen und freien Stücken, treiben die Verzierungen ihr Spiel. Die freien Sätze, Präludien, Fantasien, Carmina, sind bald mehr mit üppigen Zierranken verbundene Akkordfolgen, bald nähern sie sich der imitierenden Behandlung der Lieder. Diese

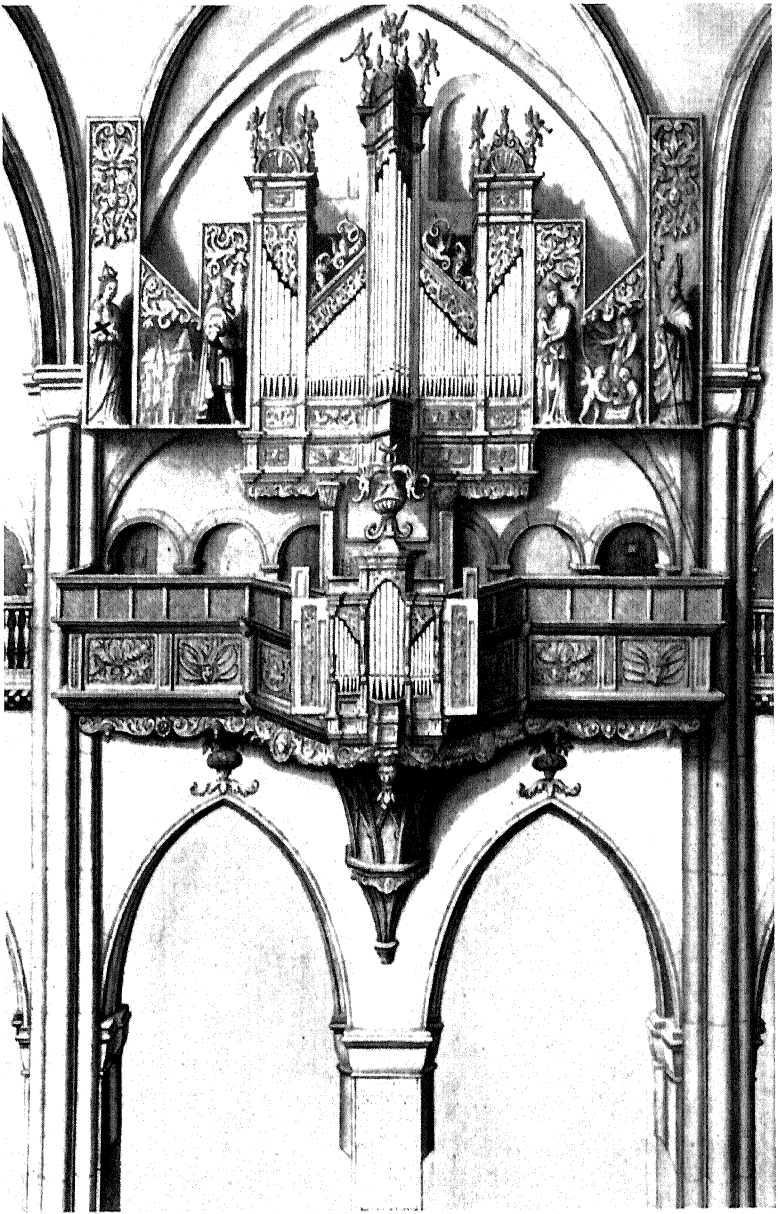
Stücke Kotters sind die frühesten Zeugnisse eines selbständigen Klavierstils.

In den Lautenbüchern von Wyssenbach und Wecker herrscht der modische Tanz vor, die italienische Pavane und der «Passo mezzo» mit ihren nachfolgenden «Saltarelli» (Springertänzen), daneben finden sich Gassenhauer und Arrangements von Madrigalen und Chansons, gelegentlich wohl auch ein Fastnachtsstücklein wie «Butz biss mich nit, ich will dir ein kreizer schenken». Der Graubündner Johann Jakob Wecker, nachmaliger Professor der Grammatik in Basel und Colmar, kam auf die Idee, solche Stücke für zwei Lauten zu bearbeiten und machte damit Schule (Lautenbuch Basel 1552); zu seinen Nachahmern zählt vor allem Wolf Heckel in Strassburg, welcher 1556 ein Lautenbuch herausgab, worin er Weckers Sätze wieder aufnahm. Bei Heckel finden sich ausserdem Tänze aller ständischen Stufen, vom König bis zum Bauern und Juden und aus allen Ländern und Landschaften, darunter auch ein «Schweizertanz, der Sibenthaler (Simmentaler) genannt» von Urban Weiss, Pfarrer in Rafz (s. Notenbeilage Nr. 5). Dieses Stück ist neben dem Appenzeller Kuhreihen in Rhaws Bicinien eines der frühesten Beispiele unserer Aelplermusik und beweist, wie wenig sich das schweizerische volkstümliche Musizieren in den letzten fünf Jahrhunderten verändert hat; selbst das «Gradhäbe», d. h. die harmonische Akkordbegleitung durch gehaltene Nebenstimmen, scheinen die Simmentaler schon im sechzehnten Jahrhundert geübt zu haben; darauf lässt die primitive Begleitung durch den E-Dur-Dreiklang in Grund- und gelegentlicher Quartsextstellung schliessen; oder imitiert sie die Drehleiermusik, wie sie in unserer Gegend bekannt war und wie sie durch zahlreiche bildliche Darstellungen von Hans Holbein, Niklaus Manuel und anderen belegt wird?

Literatur: W. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig 1927 / W. Nef, Der St. Galler Organist F. Sicher und seine Orgeltabulatur. Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft VII, 1958.



«Das nackte Weib mit dem Baselnarren» mit Fiedel
Federzeichnung von Urs Graf, 1525



Die alte Basler Münsterorgel mit den Flügelgemälden
von Hans Holbein d. J.
Aquarell von Emanuel Büchel (1775)



Ein künliches Herzmag mit Gesang, mit Instrument- und Seiten
Ergehen sich, und Gottes Lob bis in den Tod aufzubreiten

Titelblatt zu Joh. Willh. Simlers Teutschen Gedichten



CASPARVS THEOBAL-
DUS .ÆTATIS 57.
1658. VTH fecit

Caspar Diebold



Ausschnitt aus dem Titelbild der «Geistlichen Seelen-Music»

2. Aufl., St. Gallen 1694

6. DIE VOKALMUSIK DES BAROCK UND DER KLASSIK
IN DER KATHOLISCHEN SCHWEIZ*Die Messe*

Zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts hat sich in der Schweiz erstmals ein Ansatz einer kontinuierlichen lokalen Musikproduktion gezeigt. Doch wurde der Pendelschlag der Generationen schon beim dritten Ausschlag unterbrochen durch die Gewalt der Reformation. Und wie jener Anfang in Bern, so waren auch die Bemühungen in Solothurn, Freiburg und St. Gallen nur von kurzem Erfolg belohnt. So gross auch die Tatkraft und der Eifer waren, die Abt Diethelm Blarer in St. Gallen auf die Einführung der mehrstimmigen Musik im Kloster verwandte, so führte dennoch das Beispiel Manfred Barbarinis nicht zu einer Nachfolge in der Komposition, und bald scheint hier der mehrstimmige Gesang wieder in den Hintergrund getreten zu sein zugunsten des einstimmigen. Auch die Wirksamkeit des Belgiers Homer Herpol von 1554—1574 in Freiburg i. Ue. blieb ohne Fortsetzung, und damit tritt auf katholischer Seite gleichfalls eine Pause von einem halben Jahrhundert im musikalischen Schaffen ein. Es ist die Zeit des Anschlusses an die Gegenreformation und des Abschlusses gegen die reformierte Schweiz. Nach dieser Periode war für eine einheimische musikalische Entwicklung die Grundlage eine andere geworden: War vorher ein Wettstreit der Schweizer Musiker mit den Komponisten anderer Kirchen, ja bis zu einem gewissen Grade sogar der Höfe nicht ausgeschlossen, so geriet nunmehr die schweizerische Produktion unhaltbar in die Abhängigkeit des propagandistisch regsamen Auslandes, in dessen geistige Bestrebungen die katholische Schweiz eingeschaltet wurde. Die Art des neuen, prächtigen Musikstiles, der durch diese Bewegung propagiert wurde, verlangte grössere Mittel, deren Beschaffung in den eidgenössischen Ländern noch lange Zeit keine Selbstverständlichkeit war. Die Notwendigkeit, mit den gesteigerten Anforderungen des Aufführungsapparates Schritt zu halten, führte darum in der Schweiz in der Folge zu mancher erfreulichen gemeinsamen Veranstaltung.

Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts tritt nun Luzern in den Vordergrund, der Sitz der päpstlichen Nuntiatur,

der Mittelpunkt der katholischen Schweiz, wo die Organisten der Kollegiatskirche zu St. Leodegar und die Franziskaner der Komposition eine kontinuierliche Pflege angedeihen liessen. Von den Organisten der Hofkirche sind Fridolin Jung, Johann Benn, Jost Wilhelm Müller und Franz Joseph Leonz Meyer von Schauensee durch musikalische Werke vertreten; von den Franziskanern seien Berthold Hipp, Felician Suevus, Martin Martini, Electus und Roman Dürig, Dominicus Auf der Mauer und Konstantin Steingaden genannt. Etwas später schliesst sich die bis ins neunzehnte Jahrhundert verlaufende Reihe der Benediktiner an und zwar von St. Gallen (Valentin Molitor und J. B. Wohlgemuth), Einsiedeln (Johann Häfelin, Justus Burach, Marcus Zech usw.), Engelberg (Benedikt Deuring, Wolfgang Iten, Franziscus Jakob, Bernhard Infanger, Thomas Weber, Anselm Marti), Muri (Bernhard Huser), Mariastein (Anton Kiefer), Pfäfers (Hieronimus Suter), Rheinau (Januarius Dangel), Disentis (Benedikt Reindl), sowie der Zisterzienser in Wettingen (Fidel Molitor, Benedikt Rüegg, Alberik Zwysig) und in St. Urban (Johann Schreiber, Laurenz Frener).

In die fünfzigjährige Pause nach den letzten Werken Homer Herpols zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts fällt nun nicht nur die geistige Umschichtung, sondern es vollzog sich in dieser Zeit auch der stilistische Umbruch der musikalischen Formen und Ausdrucksmittel, vor allem in der italienischen Musik.

Von unsern Schweizer Komponisten haben wohl die wenigsten das Glück gehabt, wie Hans Leo Hasler oder Heinrich Schütz die neue Musik an der Quelle in Italien in sich aufnehmen zu können. Sie erhielten die neuen Anregungen aus zweiter und dritter Hand über Süddeutschland, vor allem über Konstanz, das sowohl als Bischofssitz, wie auch durch das Mutterkloster der schweizerischen Franziskaner bedeutsam war. Kein geringer Einfluss ging auch von der Benediktinerhochschule in Salzburg aus; dagegen scheinen die Einsiedler Benediktiner durch die Schultätigkeit in Belinzona (von 1675 ab) kaum mit italienischer Musik in Berührung gekommen zu sein. Es ist nicht verwunderlich, dass es fast ein Jahrhundert dauerte, bis alle die neuen Stilelemente, Generalbass, Mehrchörigkeit, konzertierendes Hinzu-

treten von Instrumenten und begleiteter Sologesang Eingang fanden. Konservativismus und beschränkte Mittel mögen die Aufnahme des Neuen noch verzögert haben. So hielten die Schweizer Musiker gerne an überlebten Kompositionsformen fest, zum Beispiel schrieben Johannes Benn 1628 und Felician Suevus noch 1645—1655 Parodie- oder Modellmessen, obwohl diese Art mit dem Uebergang vom nachahmenden zum homophonen Stil ihren Sinn verloren hatte, und Valentin Molitor legte noch 1696 seinen Messen den Cantus firmus zugrunde.

Johannes Benn ist der erste unter den Schweizer Musikern, der in seiner Messe «Non turbetur cor meum» (1628) den Basso continuo bewusst angewandt hat; vorgebildet ist er schon in Barbarinis Messevertonungen bei Stücken, welche sowohl dem Chor als der Orgel zugeteilt sind. In seinen «Missae concertatae», 1644, lässt Benn Soli und Tutti («Ripieni») einander konzertierend gegenübertreten. Auch Felician Suevus bedient sich der stufenweisen Abwechslung von Klanggruppen in seinen gleichbenannten Messen (1645, 1654 und 1655). An Stelle der fließenden polyphonen Durchführung der Stimmen, wie sie für die Musik des sechzehnten Jahrhunderts kennzeichnend ist, tritt die partielle Abwechslung zwischen Soli- und Tuttistellen, wobei vor allem die letzteren meist silbengleich, homophon akkordisch behandelt werden, während die Soli entweder in parallelen Terzen und Sextengängen geführt sind oder aber mit nachahmenden Einsätzen wirklich oder scheinbar polyphon verlaufen.

Suevus geht einen Schritt weiter. Er zieht auch Melodieinstrumente zu. Bei ihm und auch noch bei Melchior Glettle 1670 handelt es sich zunächst um den eventuellen Ersatz für fehlende vokale Ripienistimmen. Die Wahl der Instrumente war in diesen ersten Werken mit instrumentaler Begleitung freigestellt. Konstantin Steingaden gibt 1666 zwei Violinen den Vorzug, und das bleibt nun auch für fast hundert Jahre die feststehende Orchesterbesetzung. Steingadens Musik eignen aber noch andere Vorzüge. Er weiss seinen Solostimmen ariose Melodien zuzuteilen und seine Violinen selbständig und dem Instrument gemäss zu führen, während bis dahin ein Unterschied zwischen instrumentaler

und vokaler Melodik kaum vorhanden war. Auch seine «Amen»-Fugati sind bemerkenswert. In harmonischer Beziehung zeigt sich allerdings noch manches Herbe, wenschon sich Steingaden von den Resten der kirchentonartigen Harmoniefolgen stärker befreit hat als Benn, bei dem noch manches für seine Zeit archaisch wirkt. Hier ist es vor allem Glettle, welcher der Moderne zusteuert, ja der eine Vorliebe für ungewöhnliche Modulation und selbst für ausdrucksvolle Verwendung chromatischer Mittel an den Tag legt. Glettle verwendet zudem reichere instrumentale Mittel, indem er zwei Posaunen verlangt, die sich allerdings durch Violonvertreten lassen. Noch glänzender stattet Valentin Molitor seine Messe aus; er verlangt zwei Clarinen (hohe Trompeten). Sein doppelchöriges Werk ist äusserlich die prächtigste Entfaltung der Stilelemente des frühen Barock. Es scheint aber, dass diese grossen Mittel eher lähmend auf die Melodik und Harmonik des Werkes gewirkt haben. Anders bei den «Missae breves» Martin Martinis 1708, wo die Zurückhaltung in dieser Beziehung dem Bestreben zuzuschreiben ist, so kurz als möglich zu sein. In den Messen Joseph Benningers vom gleichen Jahre kündigt sich die Klassik an. Hier findet sich eine koloraturreiche Melodik, die nicht mehr vom Wort allein gestützt wird, sondern ihren eigenen, rein musikalischen Gesetzen folgt und die gleichzeitig untermalt wird durch logische Harmoniefolgen im modernen Sinne.

Die eigentliche Wendung zur klassischen Messe vollziehen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts Hieronimus Suter (1688—1738), Johann Evangelista Schreiber (1747) und Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee. Immer bewusster wird die Durchgestaltung des ganzen Messeordinariums. So bezeichnen bei Schreiber schon die Adjektive in den Titeln, wie «Solemnis», «Amoena», «Devota», «Jucunda», «Festiva», den einheitlichen Charakter der Werke, und auch die zu verwendenden Instrumente sind genau bezeichnet (Trompeten in D oder C, Hörner in F, Es oder G) und zu dem Ausdrucksgehalt der Stücke in Beziehung gebracht. Zu den zwei Violinen gesellt sich die obligate Bratsche, sodass nunmehr der klassische Streichkörper vollständig vertreten ist. Deutlich zeigt sich auch eine Wandlung der Form und zwar im Ganzen wie im Einzelnen, ja

bis ins kleinste Detail. Die konzertierende Messe der vorangegangenen Zeit war gleichsam eine Suite von einzelnen Sätzen, die in einem tonartlichen Zusammenhang standen. In den einzelnen Teilen war der Text zu kontrastreichem Vortrag an die Gruppen des Konzertes, an Tutti und Soli aufgeteilt. Das rhythmische Bild war bestimmt durch den Fluss der Deklamation des Textes, der bald trocken rezitierend, bald arios gestaltet war. In der klassischen Messe nun wird die Form des einzelnen Satzes bestimmt von der musikalischen Gestalt. Dies äussert sich in der Wiederkehr der Thematik, wie in der klassischen Arien- und Sonatenform, die nun oft ohne Achtung auf den Gehalt des Textes rücksichtslos angewandt wurde. So kommt es vor, dass das Wort «Crucifixus» von einer hellen Sopransolostimme auf die gleiche liebliche Melodie gesungen wird, auf die zuvor die Weihnachtsbotschaft «et incarnatus est» erklungen war, oder es werden mit den musikalischen Reprisen Textteile wiederholt, wo sie gar nicht am Platz sind.

Wie der einzelne Satz, so wurde auch die ganze Messe durchgeformt. Die einfachste Art der Wiederkehr ist die Repetition einzelner Sätze auf andern Text, wie das ja auch von den grossen Meistern, von J. S. Bach bis Mozart, geübt wurde. Bei den Schweizer Komponisten waltet allerdings nicht der Feinsinn wie beim Leipziger Thomaskantor, welcher seiner h-Moll-Messe durch die Wiederaufnahme des «Gratias agimus» im Schlusssatz eine ganz besondere Deutung als Dankopfer gibt. Unsere einheimischen Musiker folgen lediglich dem Gebote des Formgefühls und dem Wunsche nach Vereinheitlichung. Aber auch im Kleinsten zeigt sich die klassische Durchformung. Bisher war der Fluss der Deklamation die Grundlage der Motiv- und Themenbildung gewesen, nunmehr wird es die taktische Periode, vom Acht- und Viertakter abwärts bis zur Teilung der Viertelnote in Achtel und Sechzehntel. Dem Zwang dieser Motivbildung muss sich auch der Text beugen, und wo dies nicht ohne weiteres möglich ist, wird durch Wortwiederholung für die Anpassung an die klassische Periode gesorgt.

Auch die Harmonik wird in den Dienst der Form gestellt; das lässt sich wiederum sowohl am einzelnen Satz wie selbst am Bau ganzer Messen erkennen. Die vorherrschende Drei-

teilung wird betont durch den Wechsel der Harmonie von der Tonika zur Dominante und der Rückkehr zur Tonika.

Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee, der in sardinischen Söldnerdiensten Gelegenheit gehabt hatte, in Italien den neuen, prächtigen neapolitanischen Stil kennenzulernen, nimmt unzweifelhaft den ersten Rang unter den frühen Schweizer Messenkomponisten ein. Die drei Opera, welche in dieses Gebiet einschlagen, die dreichörige Michaels-Messe für Beromünster von 1749 (ohne Opuszahl), die sieben Messen op. 4 von 1757 und die Trinitatismesse op. 6 von 1763 sind zugleich bezeichnend für die Wandlung in seiner persönlichen künstlerischen Einstellung mit der Wendung von der üppigen Pracht des Barock zur verinnerlichten Kunst der reifen Klassik. Die Aufführung der Festmesse am Michaelistag 1749 mit drei Vokal- und drei Streicherchören, drei Orgeln und doppeltbesetzten Flöten, Hörnern, Trompeten und Pauke, mit Instrumental- und Vokaleinlagen zwischen den eigentlichen Teilen der Messe, erforderte den grössten Aufwand, der bis dahin in der Schweiz aufgeboten worden war. Ueber die reale Vierstimmigkeit geht Meyer trotzdem nicht hinaus. Die drei Klangkörper treten abwechselnd, antwortend einander gegenüber und vereinigen sich zum Schluss der Sätze. Die Chöre, selbst schon in Soli und Tutti geteilt, werden im Gloria fünfmal, im Credo zweimal von Soloarien oder -Duetten abgelöst. Hiebei treten gerne zu den Solostimmen obligate Instrumente hinzu. Auch das «Christe», ein Duett für zwei Sopranstimmen, ist ein lieblicher Gegensatz zu den beiden mächtigen mehrchörigen Kyriesätzen, von denen der letzte das Thema



fugenweise durchführt. «Sanctus» und «Agnus» dieser Messe sind wiederum den wechselweise sich ablösenden oder sich vereinigenden Chören zugeteilt. Besonderes Interesse erweckt die instrumentale Einlage in dieser Messe, ein «Concerto rappresentando una battaglia musicale», eine Programmsuite, bestehend aus neunzehn kurzen Teilen, die den

Aufmarsch der feindlichen Armeen, den Kampf zu Fuss und zu Pferd, Sturmloch und Flucht, Stöhnen der Verwundeten und Jubel der Sieger in einer musikalisch nicht eben sehr tiefen Weise darstellt. Ausserdem enthält die Messe zwei vokale Einlagen, Offertorien auf das Fest des heiligen Michael.

Im Gegensatz zu dieser grossen Prachtentfaltung stehen die fünf kurzen und zwei solennen Messen in op. 4. Bläser werden hier nur für Aufführungen im Freien und ad libitum verlangt. Die Messeteile, auch «Gloria» und «Credo», werden in drei, seltener in vier Abschnitte zerlegt. Gerne wird die gleiche Musik für zwei verschiedene Teile verwendet, zum Beispiel wird für das «Sanctus» die Musik des «Cum sancto spiritu» oder von «Et in terra pax» des Gloria wieder aufgenommen; oder das «Agnus» wird wie das «Kyrie» gesungen. Die Soli, denen meist die Mittelsätze zugeteilt sind (also im Kyrie das «Christe», im Gloria das «Quoniam tu solus sanctus», im Sanctus das «Benedictus»), sind zuweilen von blühender, schöner Melodik, die noch heute grossen Reiz ausübt. Noch weiter geht Meyer in seinem Streben nach «wahrem Kirchenstil» in seiner Trinitatismesse op. 6, wo er opernhafte Koloraturen gänzlich vermeidet und die Solopartien knapp hält.

Doch die Entwicklung blieb dabei nicht stehen. Bald überwucherte der Instrumentalstil, vor allem der des Klaviers, die Messenkompositionen so sehr, dass beispielsweise die Werke eines Benedikt Reindl sich ähnlich anhören, wie etwa Clementische Klaviersonaten, zu denen der Messentext gesungen würde. Die Zeit der klassischen Messenkomposition war damit vorbei.

Die Molette

Langsam, wie die Messe, entfaltete sich auch die Motette, und hier haben zweifellos die Komponisten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ihr Bestes geleistet. Von Anbeginn stand der Sologesang im Vordergrund. Johann Benns Psalmen und Antiphonen von 1627 vertreten die Motette des frühen siebzehnten Jahrhunderts. Es sind Terzette mit Generalbass für verschiedene Besetzungen (zwei Diskante und Bass, Cantus-Tenor-Bass, zwei Tenöre und

Bass) und ein Duett für Tenor und Bass. Kurze Motive, die abwechselnd homophon und scheinpolyphonal geführt sind, werden versweise wiederholt. Die Tonsprache ist dem Text angemessen: Ernste Stücke sind ruhig gehalten; Freude und Jubel werden in rascher Bewegung und hüpfenden Rhythmen ausgedrückt. Gerne werden Sequenzen zur Steigerung und Fortspinnung der kurzen Motiventwicklung angewandt. Die Einfachheit der kompositorischen Anlage mag sehr wohl den Mitteln angepasst worden sein, die dem Musiker damals zu Gebote standen.

Melodieinstrumente verwendete erstmals Felician S u e - v u s in seinem reichen Motettenwerk, von dem bedauerlicherweise nur einzelne Stimmen erhalten sind.

Eine Vorstellung von der Art der frühen Motetten mit Instrumentalbegleitung können wir aus den Werken von Konstantin Steingaden 1666, Johann Melchior Glettle 1667, 1668 und 1677 und Bernhard Hipp 1671 gewinnen. Steingaden und Hipp ziehen nur zwei Violinen zu den ein bis vier Solostimmen zu, während Glettle ein grosses Ensemble von Tutti und Soli, zwei Violinen oder Trompeten und einem Ripieni-Instrumentenchor ad libitum verwendet. Offenbar konnte der Augsburger Domkapellmeister mit diesen reicheren Mitteln der Aufführung rechnen; doch zeigt die Freistellung der vollen instrumentalen Besetzung, dass er sich an die bescheidenen Verhältnisse, wie sie ihm aus seiner Heimat bekannt waren, erinnerte. In den Motetten für eine Solostimme fallen den Violinen anfangs des Stückes die Ritornelle (Zwischenspiele) zu und zum Schluss vereinigen sie sich mit der Vokalstimme. Sind mehrere Gesangsolisten vorhanden, so kommt der konzertierende Charakter noch deutlicher zum Vorschein: hier treten die Stellen mit den Violinen gleichsam als Tutti den vokalen Solo- und Duettpartien gegenüber. Glettle und Hipp schufen auch Werke, welche nur Solostimmen und Generalbass verlangen. Andererseits verwendet Glettle gelegentlich einen grösseren instrumentalen Apparat. So gesellt er den Violinen auch Alt- und Tenorviole und Fagott bei (s. Notenbeilage Nr. 6) und ähnlich besetzt Valentin Molitor seine «Odae genethliacae ad Christi cunas», 1668, von welchen P. Pirmin Vetter 1933 eine Auswahl dargeboten hat. Hipp verwendet in

seiner Motette Nr. 17 «Gaudeamus» für Altsolostimme zwei Trompeten und Glettle in seinen Motetten von 1677 Trompete, Pauke und drei Posaunen (ad lib.), was wiederum kaum schweizerischen Verhältnissen entsprach. Im Vergleich zur Motette aus der ersten Jahrhunderthälfte weiten sich die Formen, die Anwendung der Mittel wird sicherer, die Sprache der Instrumente befreit sich vom wortgezeugten Melos der Singstimmen und einzelne Instrumentaleffekte, wie Tremolo und Echo, tauchen da und dort auf. Auch hierin ist Glettle unzweifelhaft der Früheste. Dazu kommt bei ihm die Beherrschung der Chromatik, die er in den Motetten noch mehr als in seinen Messen in den Dienst intensiver und ausdrucksvoller Interpretation seiner Textvorlage stellt.



Diese Vorzüge seiner Komposition sicherten dem gebürtigen Bremgartner einen ehrenvollen Platz unter den Motetten-Meistern des siebzehnten Jahrhunderts.

Besondere Beachtung verdienen die kurzen instrumentalen Einleitungen bei Steingaden, Glettle und Hipp, die bald auch die Bezeichnung Symphonia oder Sonata tragen; in der Frühzeit genügten sieben Takte, während sie bei Hipp sich schon zu dreissigtaktigen Charakterstücken auswuchsen.

Die Texte, welche die Motetten vertonen, entstammen den Psalmen, den Hymnen und den Propriumsgesängen der Messe. Zuweilen finden sich darunter auch nicht eigentlich liturgische Texte, es sind wohl Neudichtungen. Es gibt bei Hipp Stücke, welche in der Form auf die Kantate und selbst im kleinen auf das Oratorium hinlenken. So könnte etwa die Motette No. 32 «Si quaeris miracula», bestehend aus Sonata, Chor, vier kurzen Arien und Reprise des Chores, als Kantate bezeichnet werden, und der Franziscus-Dialog «O beate pater Francisce» dürfte als erster Vorläufer eines schweizerischen Oratoriums gelten.

Besondere Beachtung verdienen die Vertonungen der Passionsgeschichte. Die mehrstimmige Komposition der Turbae war im «Directorium Cantus» der Schweizer Benediktiner von 1639 wenigstens für die Matthäuspassion am Palmsonntag ausdrücklich vorgesehen worden. Eigentliche liturgische Passionen liegen in Johann Georg Benns Matthäus- und Johannes-Passion für sechs Vokalstimmen und Orgelbass vor. Mehrstimmig gesetzt sind wie bei den Passionen von Barbarini nur die Turbae, das heisst die Worte der Profanpersonen. Man darf wohl von einer Andeutung der Personalcharakterisierung sprechen, wenn die Worte der Jünger ohne die oberste Stimme, diejenigen der Magd ohne Bässe gesungen werden. Die Volksmenge wird durch wechselweise einfallende Stimmgruppen angedeutet. Auch gelegentlichen Wortausdruck findet man, so etwa die schmeichlerischen Koloraturen auf dem Judaswort «Ave» oder die höhnische Frage «Quid est qui te percussit?». Sehr kräftig ist allerdings die Zeichnung nicht. Wie lange diese Art der Passion im Gebrauch war, bezeugt P. Anselm Schubiger, wenn er von den Turbae, die P. Anton Kieffer (gestorben 1672) für das Kloster Mariastein komponiert hat, rühmt, dass sie «in einem so reinen und entsprechenden Stile» gehalten seien. «dass man sie dort jetzt (das heisst 1873) noch alljährlich zur Aufführung bringt.»

Unter den Gesängen der Vesper wurde in der Schweiz, wie erwähnt, vor allem das Magnificat oft mehrstimmig gesungen, und so liegen Kompositionen des Lobgesanges der Maria in einer Reihe vor, die sich von Ludwig Senfl und Homer Herpol im sechzehnten Jahrhundert zu Suevus und Glettle im siebzehnten, über Justus Burach (gest. 1768), Gerold Brandenberger 1768, Marianus Müller (gest. 1780) und Ambrosius Stierlin (gest. 1806), zu Anton Stierlin (gest. 1823) und Joseph Zwyssig (gest. 1872) erstreckt. Eine gesonderte Betrachtung ist uns hier versagt. Als wesentlichen Wendepunkt in der Entwicklung dürfte man die Komposition von Marianus Müller bezeichnen, der in Mailand unter Giuseppe Paladino studiert hatte, und der nun auch für sein Magnificat das klassische Orchester heranzieht.

Endlich ist auf die Falso Bordone-Kompositionen hinzuweisen, jene Gesangsart in parallelen Sextakkorden, wie

sie von Suevus 1651, Augustin Stierlin und Markus Landwing (gest. 1813) verwendet wurde. Auch die Choralharmonisierungen, wie sie Justus Burach und P. Gmeinder (gest. 1869) geschaffen haben, seien hier wenigstens genannt.

Den Schlussstein in der Entwicklung der Motette des achtzehnten Jahrhunderts in der Schweiz bildet wieder das reiche Werk Meyers von Schauensee, seine Offertorien und Hymnen für den Dienst der Messe, seine Antiphonen und Psalmen für die Vesper. Hier tritt die klassische Form in Erscheinung im einzelnen Satze (Da capo-Form) wie auch im ganzen Werke, selbst wo dies nicht liturgisch bedingt ist, wie bei den Offertorien, deren erster Teil, der Aufruf zur Lobpreisung, dem Chor zugeteilt wird, während der zweite, das Preislied, einer oder zwei Solostimmen zufällt. Meyer wiederholt zum Schluss den Chor und erreicht so die gewünschte Rundung.

Seine beiden kurzen *Tedeum* legt er dreiteilig an und in den beiden festlichen grösseren wahrt er die Geschlossenheit durch die konsequent homophon gehaltenen Chorsätze, zwischen welche die Soli treten. In dem späteren dieser Werke zeigt sich Meyers Streben nach dem «wahren Kirchenstil», der polyphonen Satzart. Auch begnügt er sich hier mit der Streichorchesterbegleitung, während er in seinem früheren Opus das grosse festliche Orchester verwendet.

Die Antiphonen (op. 5) dagegen teilt Meyer gerne einer, zwei oder vier Solostimmen zu und von seinen acht «Regina Coeli» sind zwei, No. 1 und 8, für Chor mit reichster Orchesterbesetzung geschrieben.

Die Psalmen (op. 6 und op. 7) bezeichnen recht eigentlich den Wendepunkt in seiner Entwicklung: Abkehr von der Pracht des Barock und Verinnerlichung im Ausdruck. Gleichzeitig bemüht Meyer sich auch hier um einen wirklich kirchlichen Stil. Die beiden Stücke op. 7 dagegen könnten geradezu als «Konzertpsalmen» bezeichnet werden, denn Meyer empfiehlt, sie nicht nur im Gottesdienst zu verwenden, sondern auch in öffentlichen geistlichen Konzerten der Musikkollegien, da sie allen christlichen Religionen, ja sogar den Hebräern angemessen und dienlich seien. Damit bekennt sich Meyer zum neuen Geiste der Toleranz und der Aufklärung, zu den Humanitätsidealen der Besten seiner

Zeit. Zugleich beansprucht er aber für seine Kompositionen die ästhetische Bewertung, unabhängig von ihrer Bestimmung als Ausschmückung des Gottesdienstes. Die beiden Psalmen, welche er solchermassen auszeichnet, sind mehrteilige Duett- und Solostücke. Psalm 111 «Confitebor» zerfällt in acht Sätze für zwei Soprane, «Beatus vir», der 112. Psalm, für Tenor und Bass. In den musikalisch gehaltvollen Arien und Duetten in imitierendem Stil steckt ein Stück vom Geiste Benedetto Marcellos.

Damit tritt die Musik aus ihrer Stellung als Dienerin der Kirche heraus und beansprucht das Anrecht auf Eigenwertigkeit. Eine neue Zeit ist für die Musik angebrochen.

Literatur: Franz Huber, Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Anglomontana, Blätter aus der Geschichte von Engelberg, Jubiläumsausgabe für Abt Leodegar II. Gossau 1914, S. 295ff. / Franz Joseph Kienberger, Studien zur Messekomposition des achtzehnten Jahrhunderts in der Schweiz. Dissertation Freiburg i. Ue. 1938, Manuskript / Eugen Koller, Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee. Dissertation, Zürich 1922 / Walter Vogt, Die Messe in der Schweiz im siebzehnten Jahrhundert. Dissertation, Basel 1937, Manuskript.

7. DIE MUSIK DER COLLEGIA MUSICA

Der reformierten Schweiz fehlte für eine grosszügige musikalische Entwicklung der starke Antrieb, den die regelmässige Pflege der Kirchenmusik mit sich bringt, die schon um ihrer selbst willen nach neuen Kompositionen verlangt. Die Bearbeitung der Psalmen und Kirchenlieder ist kaum als schöpferische Tat zu werten, handelt es sich doch mehr um eine Redaktion oder höchstens um eine Einrichtung. Auch fehlte vor allem der propagandistische Zug, den die mächtige, internationale gegenreformatorische Bewegung innerhalb der katholischen Kirche ausübte. Alles, was in den reformierten Landesgegenden geleistet wurde, ist privater Initiative zu verdanken.

Mag sein, dass die Durchschnittsbegabung des Schweizers für Musik nicht eben gross ist. Dass aber die Schweiz nicht ein Land ohne Musik ist, das zeigte sich gerade zu jener Zeit am deutlichsten, da es kein eigentliches Berufsmusikertum

gab, sondern nur Musik der schweizerischen Glasermeister, wie K. Diebold und Wachstuchfabrikanten, wie J. Thommen, Schullehrer und Pfarrer. Ja es zeigt sich, dass gerade in diesem scheinbar trockenen, unfruchtbaren Boden Keime schlummerten, aus denen im achtzehnten Jahrhundert sich das Chorlied entwickeln konnte, welches später eine eigentliche nationale Herzensangelegenheit des ganzen Schweizervolkes wurde und mithilfe, Jahrhunderte alte Spaltungen zu überbrücken.

Die Institution, welche zum Träger dieser Entwicklung wurde, ist das Collegium Musicum der reformierten Städte. Ursprünglich mit der Sorge um den mehrstimmigen Psalmengesang in der Kirche betraut, gestaltete es sich allmählich zu den heutigen Konzertinstitutionen aus und übernahm die Pflege der Tonkunst, die von 1800 an alle Zweige eines reichen Musiklebens umfasst.

Das erste Collegium Musicum in der Schweiz wurde im Jahre 1613 in Zürich gegründet. Vorbilder könnten etwa das «Musikkränzlein» zu Worms seit 1561 oder das «Convivium musicum» in Hof (Oberfranken) seit 1586 sein. Die beiden andern grossen deutschschweizerischen Städte Bern und Basel folgten 1663 und 1692; doch auch eine Anzahl weiterer Orte erhielten noch im siebzehnten Jahrhundert ihr Collegium, so St. Gallen (1620), Winterthur (1629), Schaffhausen (1655) und Thun (1668); im achtzehnten Jahrhundert entstanden ähnliche Institutionen in Burgdorf (1701), Aarau (1704), Frauenfeld (1707), Chur und Bischofszell (1710), Trogen (1766), Wetzikon (1768) und Herisau (1776).

Mehrstimmiges Lied

Neben dem Psalmengesang wurde in den Collegia Musica auch neuere Musik gepflegt. Diese Bestrebungen nahmen ihren Ausgang von den «Teutschen Gedichten» Johann Wilhelm Simlers. Sie waren so verfasst, dass sie zu den in der Kirche gebräuchlichen Psalmmelodien gesungen werden konnten. Andreas Schwilge, ein ehemaliger Barfüssermonch, der 1639 zur reformierten Kirche übergetreten war, versah sie in der Folge mit neuen, vierstimmigen Tonsätzen. Neben ihn trat Kaspar Diebold. Die Gedichte Simlers sollten der musikalischen und zugleich der religiösen Er-

bauung in Schule und Haus dienen und schlossen sich deshalb inhaltlich an das geistliche Lied an. Dennoch lassen die Texte die Richtungen erkennen, die für das schweizerische Chorlied bis heute charakteristisch geblieben sind. Wenn sie auch als persönliche, religiöse Lieder erscheinen, so sind doch Naturlieder und selbst vaterländische Lieder darunter. Das Liebeslied fehlt hier noch; es tritt erst im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts auf. Die religiöse Einstellung aber wandelt sich unter dem Einfluss des Rationalismus und der Aufklärung zur moralischen Haltung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Einen religiösen Einschlag hat das schweizerische Chorlied bis heute behalten; man denke nur an Keller-Baumgartners «O mein Heimatland», an Widmer-Zwyssigs Schweizerpsalm und an Rudolphi-Toblers Appenzeller Landsgemeindelied.

Die musikalische Entwicklung hat den gleichen Ausgangspunkt. Vorbild für Andreas Schwilge und Kaspar Diebold waren die vierstimmigen Goudimelschen Psalmvertonungen: vier rhythmisch streng gleichzeitig fortschreitende Stimmen in harmonischem Satz. Die Melodie, welche sich in der Oberstimme befindet, hat oft, wie bei Goudimel, Barform mit wiederholtem Stollen und Aufnahme des Anfangsmotivs gegen Ende des Abgesanges. Neben der etwas steifen Vertonung, bei der auf jede Silbe ein Ton entfällt, tritt eine «umb etwas musicalischer» ausgesetzte, die durch kurze imitierende Stellen den zähen Fluss der Stimmen lebendiger gestaltet. Dies ist der Fall in den Totentanzgesängen, die wahrscheinlich ebenfalls Schwilge zuzuschreiben sind, sodann in Kaspar Diebolds «Daphnis» (1656) und in desselben Komponisten Vertonungen der Gedichte Hardmeyers. Endlich treten in Schwilges «Fugen» (zu Texten von Simler) Versuche im kanonischen Stil auf.

Den wesentlichen Schritt zu einer eigenen schweizerischen Prägung des mehrstimmigen Liedes scheint der Berner Zinkenist und Musikdirektor Johann Ulrich Sultzbeger unternommen zu haben. Seine musikalische Tat bestand darin, dass er in seinem «Dreigestimmten Zesischen Salomon» (1674) den zweistimmigen Vertonungen des Hamburgers Johann Schop eine dritte Stimme beigelegt und den Bass so eingerichtet hat, dass die Tonsätze von drei Männerstimmen

gesungen werden konnten. Die Sammlung enthielt auch eine kleine Zahl Stücke mit eigenen Melodien, die in einer zweiten Ausgabe wesentlich vermehrt wurde. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich Sultzberger bei seinem Vornehmen durch eine volkstümliche Singart bestimmen liess, ist doch dreistimmiger Gesang des Volkes schon im fünfzehnten Jahrhundert bezeugt, und war Sultzberger in allem darauf bedacht, seine Arbeit «in unsere Lands-art zu richten»; anderseits war das Terzett überhaupt die Lieblingsbesetzung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Gegen die Jahrhundertwende beginnt das Terzett — meist sind es nun zwei «Cant»-Stimmen und eine Bass-Stimme, die zugleich als Generalbass dient — den vierstimmigen Satz aus den schweizerischen Liederbüchern mehr und mehr zu verdrängen. Diese Tendenz kündigt sich schon in der St. Galler «Geistlichen Seelenmusik» (1682 und 1694) an, einer Sammlung, in der neben anderen Komponisten auch Schwilge und Diebold vertreten sind. Die Dreistimmigkeit wird im achtzehnten Jahrhundert vorherrschend in den Liederbüchern von J. L. Steiner (Neues Gesangbuch 1723, 1724, 1739, 1753) und den Wetzikonener musikalischen Seelsorgern Johann Kaspar Bachofen, Johann Schmidlin, Johann Heinrich Egli, Johann Jakob Walder.

Nun, da mit der Norm der Vierstimmigkeit gebrochen war, entwickelte sich bald auch die Melodik freier. Schwilge, Diebold und Sultzberger hatten sich noch nicht vom Banne der Kirchentonarten und der melodischen Befangenheit der Goudimelschen Tonsätze lösen können. Für Johann Ludwig Steiners Duette und Arien mit Generalbass ist eine weit freiere Melodiegestaltung mit häufigen Duolen und gelegentlichen Endmelismen bezeichnend, und gleichzeitig tritt auch bei ihm der Stimmtausch zwischen den beiden Oberstimmen, das charakteristische Prinzip der schweizerischen Liederkomposition des achtzehnten Jahrhunderts, stark hervor.

Die melodische Erfindung Bachofens ist nicht immer sehr stark; ängstlich werden unbedeutende melodische Motive aneinandergereiht, oft beschränkt auf einfache Tonwiederholung, und auch der beständige Stimmtausch wirkt schliesslich ermüdend. Am besten gelangen ihm seine humorvollen Lieder, welche er 1748 als «Musikalisch wöchentliche

Ausgabe» veröffentlichte. Ein lustiges Gegenstück zu J. S. Bachs Lied von der Tabakspfeife im Notenbuch der Anna Magdalena mag als Beispiel dienen (s. Notenbeilage Nr. 7). Auch den Kaffee und selbst sein Klavier hat Bachofen in dieser gemütvollen Art besungen.

Freier beherrscht Schmidlin die Melodik seiner mehrstimmigen Stücke. Zuweilen trifft man auf frische Ansätze, und auch die Anlage der Stimmen zeigt weitsichtigere Disposition. Den Charakter erhält Schmidlins Melodik durch die häufige, an die Klassiker erinnernde Vorhaltverwendung.

Zeigte sich schon in Schmidlins Liedern der Einfluss der Berliner Liederschule (Ph. E. Bach und J. A. P. Schulz), so können seine beiden Nachfolger Johann Heinrich Egli und Johann Jakob Walder als die eigentlichen Vertreter dieser Ideen gelten. Die volkstümliche Melodiebildung und die leichte Sangbarkeit, welche sie anstreben, hat zwar gelegentlich eine gewisse Trockenheit zur Folge.

Der grosse Erfolg dieser Liederbücher lehrt, dass die Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts damit das Richtige getroffen hatten. Der starke Anklang und die weite Verbreitung in allen Volksschichten — selbst ins Romanische wurden einzelne dieser Sammlungen übertragen — fällt besonders in die Augen im Vergleich zur Aufnahme des vierstimmigen Psalmengesanges, für den es immer wieder Anstrengungen zur Verbesserung gekostet hatte. Den dreistimmigen Liedern war es viel leichter, sich Eingang zu verschaffen. Es war dazu kein Kantor nötig und sie waren zur Hausorgel ebensogut zu singen wie selbdritt, jederzeit und allerorts, sei es im häuslichen Kreise, in der dörflichen Singstunde oder zur Arbeit auf dem Felde.

Der Inhalt der Liederbücher beschränkt sich aber keineswegs auf mehrstimmige Stücke. Da und dort finden sich auch begleitete einstimmige Sololieder und Arien, ja selbst kleine Kantaten.

Sololied

Das begleitete Sololied erscheint in der reformierten Schweiz erstmals in der dritten Auflage der «Seelenmusik», 1700 unter der Bezeichnung «Aria, voce sola». Es sind kurze Gebilde von wenigen Takten, Strophenlieder, die zuweilen fast schematisch in den einzelnen Verszeilen dasselbe kaum

variierte rhythmische und melodische Motiv durchführen. Aehnlich komponierte auch Ludwig Steiner seine Sololieder, während der Basler Kantor Johann Jakob Pfaff schon bedeutend freier und melismatisch reicher gestaltete. Auch Bachofen hat auf dem Gebiet des einstimmigen Liedes unzweifelhaft sein Bestes geschaffen. Die Arien des Baslers Johann Thommen führen hinüber in die heitere Welt der frühen Klassik. Die zwanzig Stücke aus seinem «Christenschatz» (1745), welche ihm zugeschrieben werden können, überraschen durch Form und unbeschwerten Ausdruck. Es sind fertige Kunstwerke (s. Notenbeilage Nr. 8). In Schmidlins Liedern zeigt sich die Rückkehr zu grösserer Einfachheit. Dagegen gewinnen seine Melodien durch ihren weichen Fluss und durch die innige Verbindung mit dem Sinn des Textes. Nicht mehr das Versschema allein, sondern der Affekt der Worte gab den Ausschlag für die Gestaltung. In der Regel hielt sich der Komponist dabei an die Ausdeutung der ersten Strophe. Für seinen Nachfolger Egli sodann gibt der Text ferner auch den Anstoss zur stimmungsvollen Ausgestaltung des harmonischen Begleitpartes durch den Komponisten selbst. Bis dahin war die Begleitung durch den bezifferten Bass nur skizziert gewesen.

Neuen Schwung und neue Zielsetzung erhielt die Liedkomposition vor allem durch das Erscheinen der Lavater-Schmidlinschen «Schweizerlieder» (1769). Sie waren nicht die ersten weltlichen und nicht die ersten patriotischen Lieder. Zunächst als Sololieder konzipiert, wurden sie von Egli sechs Jahre nach ihrem ersten Erscheinen in die landesübliche Form des Terzetts mit Generalbassbegleitung gebracht. Einzelne dieser Melodien wurden fort und fort gesungen bis zum Ende des letzten Jahrhunderts und das Lied «Wilhelm Tell» führt noch heute ein eigenartiges Nachleben als Bestandteil der alten Schweizer Pfeifermärsche. Mit Schmidlins Schweizerliedern tritt das Vaterlands- und Heimatlied in den Vordergrund, und seither sind die Schweizer Komponisten bis heute nicht müde geworden, dieser hohen und schönen Aufgabe nach Kräften nachzukommen. Begünstigt wurden ihre Bemühungen durch das mit gleichem Eifer einsetzende Schaffen der Schweizer Dichter J. C. Lavater, L. Widmer, G. Keller, C. F. Meyer, H. Leuthold bis zu C. A. Bernoulli.

Kantate

Auch die grössere Vokalform, die *Kantate*, sollte von ganz besonderer Bedeutung werden für die Schweiz. Proben tauchten um 1700 auf. Ein wichtiges Element war der Zuzug von Instrumenten zum Gesang. Schon die Lieder von Simler-Schwilge (1648) setzten die Mitwirkung von Instrumenten voraus, wie das Vorwort andeutet. In welcher Art das in den *Collegia musica* geschah, zeigt der Titelkupfer der «Seelenmusik» (zweite Auflage, 1694). Die erste Auflage dieser Sammlung war laut Vorrede dazu bestimmt, mit und ohne Instrumente benützt zu werden, und in der dritten Auflage treten die Instrumente selbständiger auf in den kurzen Ritornellen, welche vielleicht von dem Kirchen- und Schuldiener Christoph Stähelin stammen, der die Ausgabe besorgte. Stähelin gibt «lieblichen Geigenstimmen à drei, vier und fünf» den Vorzug vor andern Instrumenten; aber auch Ritornelle für Generalbass allein finden sich hier.

Es war nur ein kleiner Schritt vom Ritornell-Lied zu den kurzen Kantaten des Basler Musikers Jakob P f a f f. Denn als solche sind seine «Musikalischen Stuck über das Hohe Lied Salomonis» anzusprechen. Anstelle des Strophenliedes tritt die Durchkomposition eines dreistrophigen Gedichtes; rhythmischer Wechsel belebt und gliedert diese Komposition; eine kurze instrumentale Einleitung rundet das Ganze; die Stimmführung ist im allgemeinen die gleich einfache Behandlung des dreistimmigen Ensembles von zwei Diskantstimmen oder Violinen und Bass, wie bei den Liedern. Ansätze zu nachahmender Führung der Stimmen bringt erwünschte Lockerung in das Einerlei paralleler Terzen und Sextengänge. Gelegentlich wirken einmal eine Singstimme und Streicher zusammen, oder eine Strophe ist als Soloarie der Bass-Stimme, eine andere als Duett den beiden Oberstimmen zugeteilt.

Hier sei auch die erste der drei Passionsandachten des Aarauer Provisors Heinrich K y b u r t z (1712) angeführt, auf welche Karl Nef hingewiesen hat. Der instrumentale Anteil beschränkt sich auf eine kurze Einleitungssinfonie für zwei Violinen und Generalbass. Im übrigen zeigen sich die bekannten Züge: Drei Stimmen, welche die Textabschnitte meist gemeinsam, zuweilen als Duett oder als Solo vortragen.

Dieselbe Art der Kantatenkomposition vertritt Caspar Bachofens Passionsmusik auf H. C. Brockes Dichtung «Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesu».

Grössere Bedeutung kam in der Folge der weltlichen Kantate zu. Anlass dazu gaben die Feste, welche die Höhe und Grenzpunkte des Lebens bezeichnen und die im siebzehnten Jahrhundert in Liedern gefeiert wurden: Hochzeit, Geburt, Begräbnis oder die Wahl in ein bürgerliches Amt. Nun trat an ihre Stelle die «Trauer»- und «Freudkantate» oder das «Denkmal».

Bachofen hat zwei eigenartig schlichte Chorwerklein geschrieben, eine Neujahrs- und eine Jagdkantate (Irdisches Vergnügen in Gott, 1740). Sie bestehen aus einigen Liedern, teilweise in Da capo-Form. Das Neujahrsstück ist drei- bis vierstimmig mit Generalbass, das Jagdstück ist nur zweistimmig mit Begleitung von Waldhörnern im Gleichklang und vielleicht zur Aufführung im Freien gedacht. Die verbindenden Textstellen, mit «Rezitativ» bezeichnet, sind nicht komponiert, sondern dem Sprechvortrag überlassen. Daneben hat Bachofen auch eigentliche Festkantaten zum fünfzigjährigen Jubiläum der Musikgesellschaft zur deutschen Schule in Zürich (1729), zur Einweihung des neuen Saales des Musikkollegiums Bischofszell (1750) und zur Huldigung an den Landvogt Junker Escher (1750) komponiert. Diese Werke sind jedoch nicht erhalten.

Schmidlin weiss in seinen Trauer- und Freud-Kantaten zum Tode oder zur Ernennung der Zürcher Staatsoberhäupter das Seccorezitativ sinnvoll zu verwenden. Die Chöre, als «Arien» bezeichnet, sind grösser als bei Bachofen und in Da capo-Form angelegt. Generalbass und Singbass sind unabhängig voneinander geführt, und eine besondere Vorliebe hat Schmidlin für ein kräftiges Unisono aller Stimmen.

Egli wendete sich wieder mehr vom Sologesang ab. Sein «Schweizer Freyheitsgesang» ist daher wohl als grosse Motette zu bezeichnen. Im übrigen pflegte er die kleinen Formen. Gelegenheit dazu bot ihm die Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich mit den Neujahrsstücken «Zürcher Landschaften» und «Schweizerszenen», welche er in den Dienst der Heimatliebe und vaterländischen Begeisterung stellte.

Weniger ihres musikalischen Wertes als der gattungsmässigen Stellung wegen, sei Johann Jakob Walders Kantate «Der letzte Mensch» genannt, weil das Werk eigentlich ein kleines Oratorium ist. Die Handlung, eine Darstellung vom Untergang und von der Wiedergeburt der Welt, wird teils erzählt, teils durch handelnde Personen, nämlich den letzten Menschen und seine ihm wiedergegebene Gattin, dargestellt. Rezitative und Arien wechseln mit Chören. So bescheiden das Werk ist, so bedeutungsvoll ist es als Vorläufer des reichen schweizerischen Schaffens auf diesem Gebiet.

Literatur: Fritz Brönnimann, Der Zinkenist und Musikdirektor J. U. Sultberger. Dissertation, Bern 1920 / G. Duthaler, Die Melodien der alten Pfeifermärsche, in: d'Basler Fasnacht. Basel 1939 / Th. Goldschmid, Schweizerische Gesangbücher früherer Zeiten. o. O. 1917 / Albert Nef, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Hug 1909 / Karl Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. St. Gallen 1897 / E. Refardt, Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte. Basler Jahrbuch, 1920, S. 57ff. / Willi Schuh, Die Sterbegesänge des Meyerschen Totentanzes. Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft V, 1931, S. 127 / Derselbe, Caspar Diebold (1601—1674). Sein Leben und seine Werke. Mitteilungen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft, 1936, S. 8ff. / Max Zulauf, Der Musikunterricht in der Geschichte des Bernischen Schulwesens von 1528—1798. Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. Bern und Leipzig 1935.

8. DIE MUSIK IM DRAMA DES BAROCK

Die schweizerische Oper tritt als letzte der musikalischen Gattungen erst spät, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in Erscheinung. Das Besondere dabei ist, dass auch die fremden Anregungen sich organisch in die im Gange befindliche Entwicklung einordneten.

Das war allerdings nur auf katholischer Seite möglich. In den reformierten Gebieten machte sich die starke Zurückhaltung gegenüber allem Theaterwesen geltend, seit der Zürcher Antistes J. J. Breitingen, derselbe, der die Aufnahme des vierstimmigen Gemeindegesanges in Zürichs Kirchen förderte, seine «Bedenken von Komödien» (1624) geäussert hatte. Seither wurde das Drama den herumziehenden Komödianten überlassen, und weder die englische Musik Joris

Jolifus, der mit seiner Truppe im Jahre 1654 in Basel seine Bretterbude aufschlug, noch die deutschen und italienischen Opern, welche von Leopold Denner und Grimaldi zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Bern aufgeführt worden waren, haben einen schweizerischen Komponisten angeregt. Bern sah erst 1800 eine Schweizer Oper; es war Nikolaus Käsermanns Werk «Der Schlaftrunk», und die übrigen Schweizer Städte folgten im neunzehnten Jahrhundert nach.

Anders verhielt es sich in den katholischen Landesteilen. Hier lebte die Schauspieltradition des Schul- und Volkstheaters in ununterbrochenem Verlauf weiter und hat noch im späten sechzehnten Jahrhundert eine besondere Blüte getrieben: die Luzerner Osterspiele. Eine Neigung zum Drama bekundeten auch die Bewohner von Einsiedeln, Zug, Baden, Arth, Muri, St. Urban und Bremgarten. Von grosser Bedeutung wurde vor allem das Schultheater der Jesuitenkollegien in Luzern, Sitten, Freiburg i. Ue. und Pruntrut.

Im Drama des siebzehnten Jahrhunderts nimmt die Musik zunächst einen ähnlichen Platz ein wie im Reformationszeitalter und wie dort ist zu unterscheiden zwischen der eigentlich dramatischen Musik auf der Bühne, der Schauspielmusik und den Einlagen zwischen den Akten.

Aus dem siebzehnten Jahrhundert sind zwei Schauspielmusiken erhalten. Sie stammen aus Zug und haben die eine sicher, die andere wahrscheinlich Bernhard Huser zum Verfasser. Die erste gehört zum «Eidgenössischen Contrafeth» (1672), jener allegorischen Darstellung der Entstehung und des Verfalls der Eidgenossenschaft von Johann Kaspar Weissenbach. Sie umfasst zwölf schlichte Lieder für Alt (oder Sopran) und Bass, wobei die Unterstimme zugleich als Generalbass dient. Als Probe möge der Schwerttanz der Eidgenossen vor ihrem Auszug in den Burgunderkrieg dienen (s. Notenbeilage Nr. 10). Im Text des Dramas ist das Stück wohl richtiger mit «Saufflied» bezeichnet. Ausser der Bühnenmusik sind auch zwei Zwischenaktlieder nach Akt I und II vorhanden. Sehr ähnlich sind die dreizehn Lieder, welche Huser zu Weissenbachs Passionsdrama «Der unsterbliche Gott in dem sterblichen Leib eines schwachen Menschen» 1678 komponiert hat. Die Lieder sind ausdrücklich

als Sologesänge und Duette bezeichnet. Der Schlussgesang für «Canto solo» sieht eine «Symphonia» für vier Instrumente (zwei Violinen, Viola, Fagott) und Generalbass vor.

Andere Intermedien sind aus dem siebzehnten Jahrhundert nicht vorhanden, und doch beweisen die Programme, Inhaltsangaben und Personenverzeichnisse, dass gerade diese Art musikalischer Ausstattung allgemein üblich war und dass hier die Entwicklung ansetzte. Immer mehr konzentrierten sich die musikalischen Darbietungen auf Aktanfang und -schluss; dem Prolog kann ein Vorspiel vorausgehen, es kann aber auch mit jenem zusammenfallen; die Zwischenaktmusiken werden als Chorus I und II bezeichnet. In musikalischer Hinsicht hat sich die Wandlung vom mehrstimmigen Chorlied, wie es in der Humanistenzeit gepflegt wurde, zum continuobegleiteten einstimmigen Solo- und Chorlied vollzogen. Die Bezeichnung «Chorus» wurde noch beibehalten, auch nachdem es sich längst nicht mehr um ein einzelnes Lied handelte, sondern um eine ganze Reihe verschiedenartiger Gesänge. Denn gegen das Jahrhundertende wurde es üblich, kantatenartige Gebilde, die mehr und mehr ein Eigenleben führen, zwischen die Akte der Haupthandlung gleichsam als parallel verlaufendes Spiel einzuschieben. So trat beispielsweise zwischen die Akte des Dramas vom heiligen Johannes Nepomuc (Arth 1744) das Singspiel von Herodes und Mariamne mit der Musik des Schullehrers Johann Michael Vogler. Oder zum Drama des «Froyla», der Luzerner Jesuiten (1748) trat als musikalische Parallelhandlung «Cain» von D. Jos. Dom. Stalder. Im «Brutus» (Luzern 1753) war ein allegorisches Singspiel von F. J. Leonti Meyer von Schauensee eingelegt. Das erste selbständige Singspiel, wiederum allegorischen Inhalts — es trägt den Titel «Apollo Bräutigam» — wurde 1752 in St. Urban aufgeführt. Wie beliebt diese Singspiele im achtzehnten Jahrhundert waren, zeigt die Tatsache, dass aus der zweiten Jahrhunderthälfte dem Titel und Inhalt nach allein aus Luzern 36 bekannt sind. Die Musik ist nur von zehn dieser Operetten erhalten, darunter «Hans Hüttenstock» und die «Engelberger Talhochzeit» von F. J. Leonti Meyer von Schauensee, welche letztere vor kurzem durch die Sendung des Basler Radiostudios wieder bekannt geworden ist. In die

Zeit nach 1800 fallen die drei Schuloperetten von Johann Georg Weber.

Zunächst handelte es sich auch hier um Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu gesprochenen Schuldramen. Ihre Unselbstständigkeit offenbart sich in den belanglosen Handlungen. Die beiden Operetten Meyers beispielsweise enthalten eine Huldigung an die weltoffene Engelberger Klostergeistlichkeit, vor der sie gespielt wurden. So werden im «Hans Hüttenstock» fünf eitle Herren für ihre Ehrsucht gestraft und davon geheilt, und in der «neumodischen Talhochzeit» bringen die lebenskundigen Kapuziner einen hartköpfigen Vater dazu, in die Heirat seines Sohnes mit dem Mädchen seiner Wahl einzuwilligen. Meyer hat seinen Stoff der Gegenwart und seine Typen aus dem Volk genommen; er hat eine eigenartige Verschmelzung schweizerischer Sprache und Musik mit den Elementen der italienischen Buffooper erreicht. Seine Personen sprechen einen recht derben Dialekt, und er lässt sie teilweise einfache Lieder volkstümlichen Charakters singen. So ertönt im «Hans Hüttenstock» ein Kuhreihen, und in der «Talhochzeit» finden sich neben Arien und Duetten in bestem Buffostil Melodien echter Volkstümlichkeit:



oder das Kilbiliedli vom Stoggel(Stotter)-Haini:



Daneben erscheint auch die Opernparodie. Im «Hüttenstock» muss Glucks Orpheus-Arie «Ach, ich habe sie verloren» auf folgenden derben Text erhalten:

«Herr Grossmeister, ich werd machen
Was in meinen Kräften ist,
Nonnenfürtzli will ich bachten
Bis du recht vergnueget bist» usw.

Von Buffo-Arien der «Talhochzeit» sei wenigstens die «Menü-Arie des Küchenmeisters Frater Felix: «Ä grossi

Wirmlisuppä ...» erwähnt. Zwei Quartette rahmen dieses auch volkskundlich interessante Werk ein. Sie beweisen Meyers ausserordentliches Talent für die charakteristische Zeichnung seiner Figuren.

Dieser Versuch einer schweizerischen Dialektoperette wirkte nach. Konstantin Reindl nahm den Gedanken auf in seiner «Sempacher Schlacht» oder wie dieses Nachspiel zu Joseph Ignaz Zimmermanns Schauspiel «Petermann von Gundoldingen» eigentlich heisst: «Die Luzerner Knaben» (1779). Das kurze Werk stellt die Erwartung und den Empfang der heimkehrenden Sieger von Sempach dar. Der Hauptheld ist der Narr des Herzogs Leopold, Heini von Uri, den Hans Holbein im Bilde verewigt hat. Der Narr, der als Erster heimkehrt, erzählt den Luzerner Knaben den Hergang der Schlacht. Eine ähnliche Schilderung gibt Reindl auch in seiner Operette «Der Dorfschulmeister» von der Schlacht bei Belgrad. Selbstverständlich geht es in Reindls Nachspiel zur Sempacher Schlacht martialisch zu, obwohl es sich dabei nur um Kinderspiele handelt. Vor allem lustig ist das Exerzierstücklein «I bi willes zkomandiere» mit seinen komischen Effekten, etwa dem Steckenbleiben bei der Reprise. Was dort auf der Bühne vor sich gegangen ist, wissen wir zwar nicht, aber bestimmt handelt es sich um einen Bubenstreich, der in dem militärisch regen Luzern seine belustigende Wirkung gewiss erzielt hat. Wie in Meyers Operetten, fehlt auch hier eine musikalische Einleitung, die ja bei einem Nachspiel nicht nötig ist. Reindl beginnt mit einem Duett. Das erste Stück in seinem «Bettelstudent» ist mit Chor bezeichnet, doch handelt es sich eher um die Benennung des ganzen Intermediums. Den «Dorfschulmeister» dagegen eröffnet wirklich ein Chorstück. Reindl erweist sich als Meister des leichten Buffostils, der dem Inhalt seiner Singspiele wohl ansteht. Seine Arien sind meist zweiteilig, wobei der erste Teil auf der Dominante schliesst und der zweite, die variierte Wiederholung des ersten, mit der Schlusswendung zur Tonika. Von der stereotypen Regelmässigkeit dieser Form weicht Reindl einzig in einem Walzer ab — dem ersten übrigens, der auf Schweizerboden erscheint — in seinem Opus «Der Bettelstudent oder das Donnerwetter» (1800) (s. Notenbeilage Nr. 11). Unter seinen bisher noch



Zürcher Neujahtsblatt 1699
der Gesellschaft ab dem Musiksaal
mit Tramsch (Tromba Marina)
Stich von Johann Meier



Josephus Meyer in Schauensee, Protonotarius
Apostolicus, Ecclesiae catholicae, Legatus ad S. Sedem
Canonicus et Prior de Confluentibus

Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee
Ölbild in der Luzerner Bürgerbibliothek

nicht genannten Stücken findet sich auch eine Komposition des «eingebildeten Kranken» (1792), eine «Pantomimische Oper» und Fragmente einer geistlichen Oper «Abraham und Isaak».

Weniger markant sind die «komischen Operetten für Kinder» des Luzerner Ratschreibers Johann Georg Weber, der in seiner Freizeit Werklein für die Schulbühne schrieb, nicht ohne Mühe, aber, wie wir sagen dürfen, auch nicht ohne Begabung, wenschon seine Vorbilder, zu denen vor allen Mozart gehörte, aus jeder melodischen und harmonischen Wendung herauszuhören sind und kompositorische Ungeschicklichkeiten allenthalben den Dilettanten verraten. Seine Stücke, welche mehr rührend als komisch wirken, scheinen seinen Zeitgenossen wohl gefallen zu haben, sind sie doch wiederholt aufgeführt worden. Weber bezeichnet die Operette «Der Sklav» auf einen Text von Seidel als seinen ersten derartigen Versuch. In den komischen Arien ist er seinem Lehrer K. Reindl verpflichtet. Das Besondere in Webers Musik ist aber jene Weichheit, für die etwa die Arie der Lilla bezeichnend ist:

No. 8, Largo *J. G. Weber, 1812*

O hei-li-ge Na-tur, wie glück-lich ist der

dem vor al-len dein sanf-ter, dein sanf-ter Reiz ge-fällt der

Um so mehr überrascht daneben eine in Taktart, Tonart und Motiv gleich auffällige Uebereinstimmung mit einem bekannten Thema aus Richard Wagners «Fliegendem Holländer»:

Aus No. 6 Rondo
Zweiter Matrose J. G. Weber, 1812

Wie furcht - bar ist die See! bei schwär-zer fin - sterer Nacht

Die Operette «Das Dörfchen» auf einen Text von Thaddäus Müller hat eine Episode des Franzoseneinmarsches von 1798 zum Vorwurf. Wiederum ist es der beliebte kriegerische Aufzug, der dem Stück seinen Charakter gibt, daneben aber steht der opferfreudige Eremit, eine oft wiederkehrende Gestalt im innerschweizerischen Schul- und Volksstück. Das Auffallendste an Webers Operetten sind die grossen Ouverturen. Bei näherem Zusehen zeigt sich aber, dass der Zusammenhang mit den Stücken nicht zwingend ist, und tatsächlich sind sie z. T. lange vor den Singspielen entstanden.

*

F. J. Leonti Meyer von Schauensee hat ausser den beiden Dialektoperetten schon 1753 ein Intermedium für das Schauspiel «Brutus» geschaffen. Die Musik ist nicht erhalten; aus der Inhaltsangabe geht hervor, dass die Handlung sich zwischen Pan und allegorischen Figuren, wie der Vaterlands-
liebe, der «väterlichen Afterliebe» und anderen abspielt. Vergleicht man damit die dem Leben entnommenen Typen der späteren Singspiele, so wird man sich der grossen geistigen Umwälzung bewusst, welche sich zwischen der Entstehung dieser Werke Meyers vollzogen hat. Diese Wandlung kann kein Name besser bezeichnen und erklären als der des Genfers Jean Jacques Rousseau, des Philosophen

und Musikers. Auch er stammt aus dem Gebiet der heutigen Schweiz und darf deshalb hier erwähnt werden.

Rousseau, der grosse Autodiktat, hat in musikalischer Hinsicht vor allem mit zwei Werken auf die Mit- und Nachwelt einen nicht geringen Einfluss gehabt, durch sein Intermedium «Le Devin du Village» (1752) und die lyrische Szene «Pygmalion» (1770). Das Neue am Singspiel Rousseaus war, dass er darin eine Verbindung schuf von französischem Vaudeville und italienischer Buffooper. Er hat damit seine eigene Ansicht, das Französische sei unsangbar, da es sich nur in Ausrufen und Schreien ausdrücke, was der Musik entgegen sei, selbst widerlegt und scheinbare Gegensätze überbrückt. Er erstrebte, in den Rezitativen den natürlichen Ausdruck der Sprache wiederzugeben. Damit ist Rousseau zum Vorbild für Gluck geworden, der dies in der Widmung seines «Orpheus» mit folgenden Worten anerkennt: «L'accent de la nature est la langue universelle: M. Rousseau l'a employé avec le plus grand succès dans le genre simple. Son «Devin du village» est un modèle qu'aucun auteur n'a encore imité.» Der neue Geist erhebt Protest gegen den aufgeblasenen Pomp und das barocke Göttertheater eines Rameau und fordert zur Rückkehr zur Natur auf, zu schlichtem Ausdruck und Darstellung durch die Melodie.

In der Ouverture und den vierzehn Nummern des Intermediums stehen die verschiedensten Stilelemente scheinbar unvermittelt nebeneinander. Die Ouverture, nach italienischer Art festlich lärmend beginnend, verrät jedoch im langsamen Satz den Charakter der französischen Pastorale und gleich die erste Nummer, das Couplet der Colette: «J'ai perdu tout mon bonheur» weist eine Melodie auf, wie sie kaum besser den Geist des Verfassers der «Nouvelle Héloïse» ausdrücken könnte. Gleich daneben steht die Buffo-Arie des Dorfzauberers «L'amour croît s'il s'inquiète» und schliesslich fehlt auch die Da capo-Arie mit all ihren Reizen der Gesangkunst nicht, sie fällt Colin zu. Die Verbindung mit dem überlieferten französischen Geschmack und Theater schaffen die Pantomime und der Tanz. Köstlich ist das Prélude vor dem Auftritt des Zauberers, währenddem Colette ihre Barschaft nachzählt und in ein Papier wickelt, um sie ihrem Berater als Honorar zu übergeben. Gelegen-

heit zum Tanz bietet der glückliche Ausgang des Spieles. Ueber den Wert der Musik Rousseaus ist gestritten worden, ebenso über ihre Originalität; die letzte Frage scheint nunmehr abgeklärt zu sein; es sind unzweifelhaft in dem Singspiel auch fremde Melodien mitverwertet worden, und ebenso offenbar ist, dass Rousseau in seiner Komposition von seinen Vorbildern stark beeinflusst war. Dennoch wird seine Musik beherrscht von einer einheitlichen künstlerischen Idee, welche die verschiedenartigen Elemente zusammenschliesst, und darin liegt wohl der Grund der starken Wirkung, die das Werk ausübt, und weshalb es bis in die dreissiger Jahre des letzten Jahrhunderts immer und immer wieder aufgeführt wurde. Das Werk war mehr als ein Singspiel; es war die Verkündigung eines neuen Menschheitsideals.

Der beste Beweis für den augenblicklichen grossen Erfolg bei seinem ersten Erscheinen ist, dass kein Jahr verging, bis jene berühmte Parodie «Les Amours de Bastien et Bastienne» von Harny und Mad. Favart erschien, eine Vergröberung der empfindsamen Idylle Rousseaus ins derb Bäurische, deren Text (in der Uebersetzung von F. W. Weiskern) W. A. Mozart seinem bekannten, entzückenden Jugendwerk zugrunde legte.

In der lyrischen Szene «Pygmalion» suchte Rousseau eine neue, natürliche Verbindung von Wort und Ton, und er kam zu einer Lösung, die in neuester Zeit im Tonfilm wieder aufgegriffen wurde. Die Musik tritt zwischen den vom Schauspieler gesprochenen Text als Begleitung des von einem Ausspruch zum andern überleitenden Gebärdenspiels. Rousseaus Tat besteht hier mehr in der Idee und in der Dichtung. Von der Musik gehören ihm nur zwei Nummern an: das Andantino der Ouvertüre, eines jener empfindsamen Stücke, welche für Rousseau bezeichnend sind (s. Notenbeilage Nr. 12), und ein Andante, eine Programmusik, wie sie schon im Zusammenhang mit dem «Devin» erwähnt wurde. Die übrigen 25 Sätze der Partitur stammen von Horace Coignet, einem Lyoner Kaufmann und Musiker, der sie auf Wunsch des Philosophen für eine Aufführung in kürzester Zeit komponierte.

Es ist bekannt, dass dieser Versuch — fast möchte man sagen durch ein Missverständnis — zum Melodrama geführt hat, in welchem die Worte zur Musik gesprochen werden. Es gab eine Zeit, wo es schien, dass dem Melodrama überhaupt die Zukunft auf dem Gebiete der dramatischen Musik gehöre. «Pygmalion» erschien schon sehr bald in deutscher Uebersetzung mit Musik von Aspelmayr (Wien 1772) und von Schweitzer (Weimar 1772). Der eigentliche Meister des Melodramas wurde aber Georg Benda, und selbst W. A. Mozart hat in der «Zaide» das Melodrama wirkungsvoll verwendet.

Literatur: A. Burckhardt, Geschichte der dramatischen Kunst zu Basel. Beiträge zur vaterländischen Geschichte, 1839 / O. Eberle, Theatergeschichte der innern Schweiz. Königsberger deutsche Forschungen, Heft 5, Königsberg 1929 / Seb. Huwyler, Das Luzerner Schultheater 1579—1800. Jahresbericht über die kantonalen höheren Lehranstalten in Luzern 1936/37. Luzern 1937 / Ernst Jenny, Basels Komödienwesen im achtzehnten Jahrhundert. Basler Jahrbuch 1919 / E. Istel, J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Beihefte der Internat. Musikgesellschaft, 1901 / Armand Streit, Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom fünfzehnten Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Bern 1873 und 1874.

9. DIE INSTRUMENTALMUSIK IM 17. u. 18. JAHRHUNDERT

Tasteninstrumente

Hatten in der Zeit des Humanismus Laute und Clavizimbel um den Vorrang in der Hausmusik gestritten, so war dieser Kampf zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zugunsten des Tasteninstrumentes entschieden. Des Organisten in Sachseln, Johannes Zbären «Recreationsbüchlein, darin villerley Galliardia, tentz, passometzen, Intrada, vffzüg, Lieder und sonst guot Muckhen . . .» (1610) enthält kaum etwas Selbsterfundenes, sondern, wie der Titel schon sagt, die modischen Allerweltsstücke, die damals den Spieler des Clavizimbels vergnügten, und der grösste Teil des Inhaltes der Tabulaturbücher des flämischen Organisten am Basler Münster, Samuel Mareschall, aus den Jahren 1639 und 1640, ist fremdes Gut: Chansons des sechzehnten Jahrhunderts von Orlando di Lasso, Crequillon, Clemens non papa, Gaudart, Claudio da Correggio und Hans Leo Hasler. Als Mareschalls

eigene Kompositionen dürfen aber einige anonyme Ballette und Fugen, sowie Intonationsstücke für die zwölf Kirchentöne angesprochen werden. Die zierlichen Tanzstücke, das Ballet «Cachez beaux yeux» (s. Notenbeilage Nr. 9) und das «Ballet joly» zeigen, dass man damals im Kreise der Basler Musikfreunde auf der Höhe der Zeit stand und französische Eleganz sich zum Muster genommen hatte.

Im Gegensatz dazu steht die Orgelmusik. Sie scheint sich auf katholischer, wie auf protestantischer Seite eher nach deutschen Vorbildern orientiert zu haben. Das Orgelheft des Johann Chrysostomus Zbären (1637), des Sohnes des ebengenannten Organisten in Sachseln, enthält Arrangements von protestantischen Kirchenliedern für die Orgel zum Gebrauch als Einleitungs- und Zwischenspiele im katholischen Gottesdienst. Für die reformierte Basler Kirche bestimmt war das Orgelbuch des Daniel Hoferr. Es enthält Orgelbearbeitungen der Goudimel-Lobwasserschen Psalmen und eine Anzahl Luther-Lieder. Die gleiche Bestimmung hatten wohl auch Mareschalls 38 Lobwasserpsalmen für Orgel (1638). Johann Benns sieben «Ricercare» hingegen sind die ersten eigentlichen Orgelstücke grösseren Ausmasses. Es sind Kompositionen, in denen mehrere Themen nacheinander fugiert durchgeführt sind, und die seltenerweise im Aufbau von der sonst in Süddeutschland üblichen Form abweichen, indem sie auf die Wiederaufnahme des Anfangsthemas verzichten. Neben dem Vorbild der süddeutschen Organistenschule scheinen also auch andere, vielleicht italienische Muster befolgt worden zu sein.

Musik für mehrere Instrumente

Selbst auf katholischer Seite, wo doch im siebzehnten Jahrhundert in den Kirchen nach Massgabe der vorhandenen Mittel so prächtig als möglich musiziert wurde, galt es offenbar, zuerst eine Scheu vor der reinen Instrumentalmusik im Gottesdienst zu überwinden. So nur lässt sich erklären, dass Stücke für mehrere Instrumente so spärlich sind. Zu nennen ist eine Canzone für zwei Violinen von Felician Suevus, und je zwei Sonaten von Konstantin Steingaden und Melchior Glettle. Nicht vergessen seien aber auch die 36 «Trombeterstücklein auf 2 Trombeten

marinen den Lernenden pro exercitio» des Letztgenannten. «Trombeta marina» oder Nonnengeige wurde das Trumscheit genannt, jenes bis zwei Meter hohe Streichinstrument mit einer einzigen dicken Saite, auf der Flageolettöne hervorgerufen wurden. Das Instrument hatte die Bezeichnung Trompete darum, weil es durch die besondere Gestalt des Steges einen schnarrenden, trompetenähnlichen Ton von sich gab. Dem pädagogischen Zweck entsprechend hat Glettle seine Sonaten und Duette für dieses Instrument sehr anspruchslos gehalten, doch mögen sie der Instrumentalunterweisung wohl gedient haben, umsomehr, als sie als Charakterstücke verschiedene Gestalten vorführen wie «Jupiter», «Pallas», «Cerberus» usw. Das Spiel auf dem Trumscheit war in der Schweiz beliebt; auch die St. Galler «Seelenmusik» enthält in ihrer vierten Auflage von 1704/5 einige kurze Duette für dieses Instrument.

Den Anspruch auf grösseren Kunstwert können die übrigen genannten Instrumentalstücke erheben. Gemeinsam ist ihnen die Form. Es sind Canzonen, das heisst Folgen von kurzen Durchführungen gegensätzlicher Motive. Gerne wird vom geraden zum ungeraden Takt gewechselt und umgekehrt. Typisch für die Canzone ist wie erwähnt der Rhythmus des Anfangsmotivs. Suevus und Steingaden, letzterer in seiner zweiten Sonate, nehmen nach dem im raschen Tripeltakt verlaufenden Mittelteil das erste Thema wieder auf. Suevus führt sein erstes Thema noch nach älterem Brauch in aufeinanderfolgenden, nachahmenden Stimmeinsätzen ein. Steingaden zieht zu Beginn den Vollklang aller Instrumente vor und setzt dazu die lockere imitierende Durchführung im zweiten Teil in Gegensatz. Seine zweite Sonate dagegen wertet den Klangfarbenkontrast der beiden hellen Violinen und des dunklen Violonpaars in wechselweisen Duettpartien aus.

Kirchensonaten Corellischer Art hat Heinrich Weissenburg von Biswang, genannt Albicastro, geschrieben; daneben pflegte er auch die Kammersonate. Durch reiche Abwechslung zeichnen sich die ersten Sätze seiner Sonaten für ein bis drei Streichinstrumente und seiner «Concerti» für vier Streichinstrumente und Generalbass aus. Nicht, dass er bloss einer kurzen, langsamen Einleitung nach italienischem

Vorbild einen raschen zweiten Teil folgen lässt, sondern er greift gerne auch mitten in diesem zweiten Satzteil auf die langsamen Einleitungstakte zurück oder fügt neue, langsame Partien ein. Die Thematik weiss er frisch und gegensätzlich zu gestalten und auch ihre Durchführung ist vor allem in seinen Sonaten meist zwingend. Das kann von der thematischen Entwicklung in den «Concerti» nicht immer gesagt werden. Dafür entschädigt hier die Freude am Klang, und die virtuose Behandlung der Violin-Stimme; in dieser Hinsicht zeigt Albicastro einen bedeutend weiteren Horizont als seine Vorgänger in der Schweiz. Die Reihe der Tonarten wird nach der Seite der Kreuz- wie nach der der B-Tonleitern geweitet und dynamische Abstufungen kennt Albicastro bis zum Pianissimo; auch eigentliche Streichereffekte und entsprechende Vorschriften wie «Spiccato» und «Tremolo» sind nicht selten und beweisen das Interesse an Klangfarbe und -effekt. Von ganz besonderer Schönheit sind zuweilen die langsamen Sätze.

Die Instrumentalwerke des Genfer Violinisten Gaspard Fritz führen in die galante französische Tonwelt. Bedeutend sind seine langsamen Sätze; sie zeichnen sich durch ihre cantable Art aus.



In erfrischendem Gegensatz dazu stehen jeweiligen die beiden raschen Ecksätze, deren Thematik sich gerne auf dem Tonikadreiklang aufbaut und prägnante Rhythmen bevorzugt.

Sinfonie

Gaspard Fritz ist zugleich der erste namhafte Schweizer Sinfoniker. Als Vorläufer kann Albicastro bezeichnet werden, dessen «Concerti» sich auch für Streichorchester eignen. Die sechs «Sinfonie a più strumenti» (op. 6) von G. Fritz sind sehr beachtenswerte Werke der frühen Klassik und erinnern in manchem an das sinfonische Schaffen des



J. B. Michel del.

Philosophe, eloquent, sensible,
Il nous a prouvé l'humanité,
Sans avoir pris la dureté,



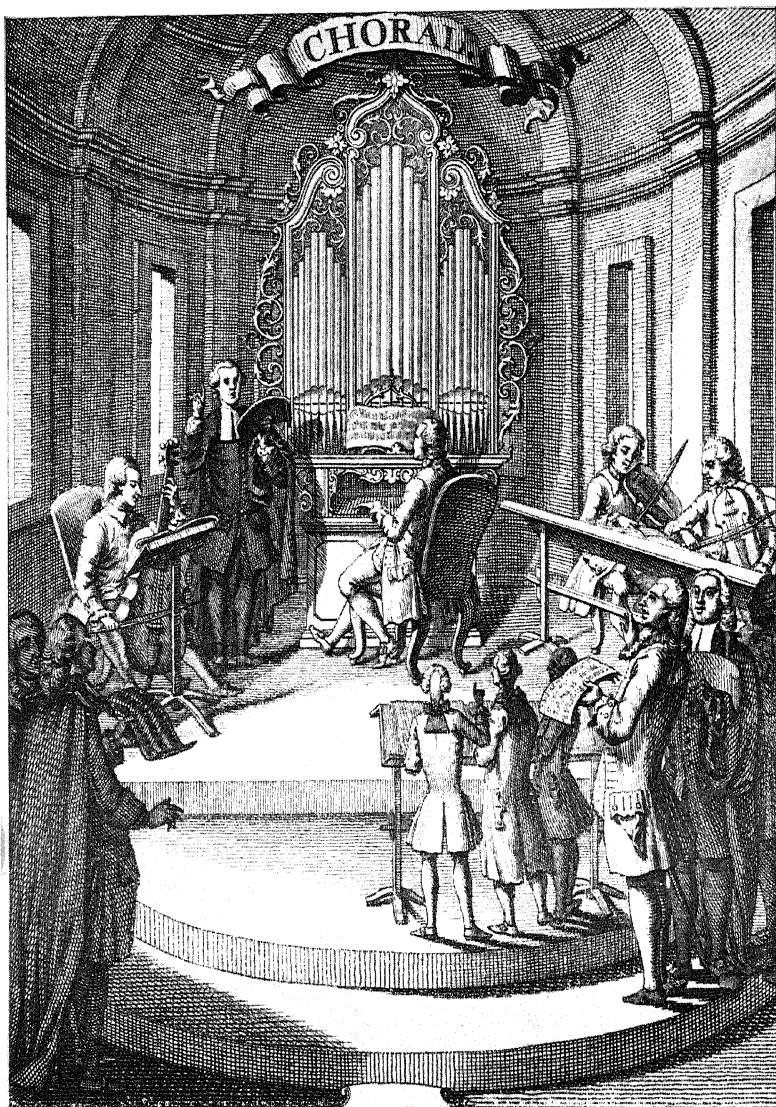
De ce Léonisme
insurmontable,
Il en garda la fermeté.

Devenu à 80 ans, en 1765,
Se vend à Paris chez Quercet dans le milieu de la Rue du Louvre.

Gravé par J. B. Michel.

Jean Jacques Rousseau

Gravure von J. B. Michel



Zürcher Neujaarsblatt 1769
der Gesellschaft ab dem Musiksaal
von J. R. Schellenberg



Zürcher Neujahrsblatt von 1777
der Gesellschaft ab dem Musiksaal
von J. R. Schellenberg



Johannes Schmidlin



Caspar Bachofen



Gaspard Fritz

jungen Haydn. Zum Streichorchester mit Continuo fügt Fritz in den raschen Sätzen zwei Flöten und zwei Hörner. Den Flöten fällt im ersten Satz meist das zweite Thema zu, während die Hörner Klangfarbenkontrast und Verstärkung schaffen. Einzig in der fünften Sinfonie in F-Dur treten auch sie solistisch hervor. Der langsame Satz wird in der Regel den Streichern überlassen. Das Menuett als dritter Satz, dessen Trio — mit «Minuetto Secondo» bezeichnet — den Flöten zugeteilt wird, fehlt nur in der fünften Sinfonie. Ihre Bedeutung erhalten die Stücke durch die gewählte Thematik und durch die fast ausnahmslos organische, motivische Durchführung. Geistreich ist beispielsweise die Art, wie Fritz im ersten Satz seiner vierten Sinfonie in Es-Dur die Umkehrung des Themas verwendet. Dieses Werk erhält seine besondere Note durch die einheitliche Gestaltung der Kopft Themen der vier Sätze:



Im ersten Satz der fünften Sinfonie verzichtet Fritz auf die Wiederholung des ersten Teiles und wendet das Anfangsthema bei der Reprise nach Moll. Sonderbar ist schliesslich der Adagio-Schluss des letzten Satzes der sechsten Sinfonie, der eigenartig schwebend in Terzlage ausklingt. Fast archaisch berührt dabei die Auflösung der Vorhalte in den Dur-Akkord.

Bedauerlicherweise fehlen uns die Sinfonien von Joseph Dominik Xaver Stalder, welche offenbar vor 1765 in Paris erschienen sind, darunter solche für Streichorchester mit und ohne Hörner. Die Art seiner Komposition lässt eine Klaviersonate erkennen, welche beweist, dass die Luzerner Regierung ihr Stipendium keinem Unwürdigen zuteil hat werden lassen und dass er seinen Studienaufenthalt in Italien wohl genützt hat.

Den Uebergang zur Sinfonik des neunzehnten Jahrhunderts bildet die dreisätzige «Sinfonia» in D-Dur, welche der Württemberger Samuel Gottlob Auberlen in seiner Zürcher Zeit komponiert hat. In den Ecksätzen treten zum Streichorchester zwei Flöten und zwei Hörner in D hinzu. Eigenartig und stimmungsvoll ist der Beginn des ersten Allegrosatzes: ein unruhiger Unisonotriller verbreitet zunächst eine düstere Stimmung, die klagend fragenden Einwürfe der beiden Flöten werden bald durch ein barsches Thema der Streicher abgeschnitten und erst nach vierzehn Takten bricht die Haupttonart hervor. Im Gegensatz zu dem im Furioso dahinbrausenden ersten Allegrosatz steht das wehmutsvolle Andantino in d-Moll. Den letzten Satz beginnen die Violinen mit dem frohen Thema:



dessen Frische noch gewinnt durch den Kontrast zum zweiten Thema, einem leicht sentimentalcn Terzenduett der Flöten. Das Werk erweckt den Eindruck, dass dem Ganzen eine programmatische Idee zugrunde liegt, und die Verschleierung der Haupttonart zu Anfang kann geradezu als romantisch bezeichnet werden.

Literatur: E. Bernoulli, Dokumente zur Geschichte des Liedes und Tanzes aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 76ff. / W. Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig 1927 / A. Mooser, Un violoniste genevois du XVIIIe siècle. Dissonances, revue musicale indépendante 1924.

10. DREI SCHWEIZER KOMPONISTEN DER FRÜHROMANTIK

Hans Georg Nägeli, Friedrich Theodor Fröhlich und Franz Xaver Schnyder von Wartensee stehen an der Wende zur Musik unserer Zeit. Noch klingen einzelne ihrer Melodien weiter, und auch als Musikerpersönlichkeiten sind sie uns in ihrem Wollen unmittelbarer verständlich als die Musiker der älteren Zeit, welche ihre Werke berufsmässig im Dienste ihres kirchlichen Amtes schufen, das sie als Kantor, Kapellmeister oder Organist innehatten. Nun ist es ein freies Schaffen aus eigenem künstlerischem Trieb, und jeder der Drei vertritt dieses geniale Künstlertum nach dem Masse seiner Begabung.

Für Nägeli trat an die Stelle eines Kirchenamtes eine selbstgeschaffene Aufgabe, sein Singinstitut. Ihm hat er den weitaus grössten Teil seines Werkes zugute kommen lassen, vor allem seine grossangelegte Gesangbildungslehre, und darüber hinaus wendet er sich damit an die «zwanzigtausend kunstgerecht zu nennenden Figural Sänger», welche er im Jahre 1834 in der Schweiz zählte. Unabhängiger entstanden die Werke Fröhlichs und Schnyders, und bei ihnen fällt auch die Begrenzung auf eine einzelne Gattung, sei es Vokal- oder Instrumentalmusik, dahin. Frei erfindet der Komponist sein Werk und dann erst sucht er die Mittel zur Aufführung. Dieser neue künstlerische Gesichtspunkt hatte sich schon in den Werken eines Meyer von Schauensee, Albicastro, Gaspard Fritz, vor allem aber bei Rousseau angekündigt.

Bei Nägeli herrscht die Vokalmusik, namentlich die Chorkomposition, und grössere Instrumentalwerke oder gar Opern suchen wir vergebens. In der Konzentration auf das Chorwerk liegt Eigenart, Stärke und Verdienst Nägelis.

Seine Melodik zeigt, in welcher Weise die Berliner Schule Rousseaus Prinzip von der «Unité de mélodie» aufgefasst und ausgewertet hat. Und doch lässt sich auch der melodische Bau, wie er von der Zürcher und Wetziker Schule gepflegt worden ist, erkennen. Es heben sich daher bei Nägeli zwei Melodietypen scharf von einander ab. Der eine wird etwa vertreten durch das Lied «Die heiligste der Nächte». Hier wird wie in der vorangegangenen Schweizer Liederschule ein rhythmisches Zeilenmotiv durch das ganze

Lied festgehalten. Der Eindruck ist ruhig, fast monoton. Nägeli verwendet solche Melodien vor allem für geistliche Lieder. Wie anders sind dagegen die schwungvoll hymnischen Vaterlandslieder, etwa sein «Wir fühlen uns zu jedem Tun entflammt». Hier folgen sich rhythmisch scharf gegensätzliche Motive, wie sie dem Ausdruck echter vaterländischer Begeisterung wohl angemessen sind.

Die Berliner Liedmeister waren nicht die einzigen ausländischen Vorbilder Nägelis. Er strebte nach neuen Formen; darin äussert sich bei ihm der Romantiker. Geflissentlich weicht er der klassischen Da capo-Form aus. So gelangt er zu seinen Bravourchören mit stark kolorierten Soloeinlagen und vor allem zu seinen Cantus firmus-Chören, in denen sich sein Interesse an vorklassischen Mustern offenbart.

Das Gedenkjahr 1936 hat uns zwei Sololieder auf Texte von Gaudenz von Salis wiedergeschenkt, von denen besonders das erste, «Die Kinderzeit», durch seine wahrhaft edle Haltung besticht. Im zweiten, «Sehnsucht nach Mitgefühl», erreicht Nägeli eine grosse Spannung, der allerdings nicht die angemessene Zeit zu wirkungsvollem Ausschwingen vergönnt ist, vielmehr wird das Lied nach schroffem Abbruch durch eine kurze Kadenz zu Ende geführt.

Eine unbekannte Welt sind für uns noch Nägelis Kantaten und «Cantatinen», sowie die unvollendete Orchestermesse und die siebenstimmige a cappella Missa solemnis für Chor und Soli.

In seinen Instrumentalwerken zeigt sich wiederum deutlich, wie Nägeli von der klassischen Form der Sonate wegsteuert. Auch hier schliesst er sich, beispielsweise in seinen Klavierkompositionen, an ältere Meister an. Er schreibt nicht mehr Sonaten, sondern Toccaten. J. S. Bach, dessen Werke zugänglich gemacht zu haben eines von Nägelis Hauptverdiensten als Verleger war, ist sein Lehrmeister gewesen.

Die angemessene Würdigung dieses grossen kompositorischen Werkes ist eine der Hauptschulden, welche die schweizerische Musikwissenschaft einzulösen hat.

In anderer Weise und mit grösserer Vehemenz wendet sich F. Th. Fröhlich der Romantik zu. Tragisch ist das Schicksal dieses Begabtesten unter den Schweizer Musikern

des neunzehnten Jahrhunderts und sein Zerschellen an der Ungunst der damaligen musikalischen Verhältnisse unseres Landes. Sein Lebensbild hat Edgar Refardt gezeichnet. Noch warten aber die stattlichen Reihen seiner musikalischen Werke in der Basler Universitätsbibliothek auf die Erschließung durch den Kundigen, die ihre Vielseitigkeit ins rechte Licht rücken wird.

Allbekannt ist sein Chorlied «Wem Gott will rechte Gunst erweisen» und auch einige Sololieder sind neuerdings wieder in Aller Händen. Sie lassen erkennen, dass Fröhlich in seiner Harmonik weiche, verträumte Klänge liebte, wie sie vor ihm niemand gefunden hat und die da und dort schon an Robert Schumann erinnern (s. Notenbeilage Nr. 13).

Zu den bedeutendsten Chorwerken des neunzehnten Jahrhunderts gehören Fröhlichs Oratorien, die Passion, welche ihre Würdigung durch Karl Nef erfahren hat, und «Jesus der Kinderfreund», welches noch 1872 am Jugendfest in Brugg wieder aufgeführt worden ist. Fröhlich nannte diese Werke «Kantaten», und das stimmt insofern, als Erzähler und sprechende Personen nicht getrennt sind. Der Text der Rezitative, der in beiden Werken der Bibel entnommen ist, ist abschnittsweise auf die verschiedenen Solostimmen verteilt. Partien, in denen Jesus genannt wird, sind der Tenorstimme anvertraut, wenn von Frauen die Rede ist, singt der Sopran, betrachtende Stellen übernimmt der Bass. Das Eindrücklichste an der liebenswürdigen Jugendfestkantate sind gleich die ersten Nummern. Die Ouverture ist mit ihren gehaltenen Akkorden zu Beginn der Zauberflötenouverture als Vorbild verpflichtet und die darauffolgenden jubelnden Streicherpassagen erinnern an die brillante Orchesterbehandlung Webers. Eigen aber ist der feierliche a cappella-Beginn des ersten Chores:

Largo Th. Fröhlich

Sopr. *rit.* *f* *p*

Ten. Bass *mf* *(-Contabasso)* *f* *p*

Gna - de, Barm - her - zig - keit und Fri - de von Gott, dem

Two staves of musical notation with German lyrics. The first staff has lyrics: "Va-ter und von dem Herrn Je-su Chri-sto dem Soh-ne des Va-ters in der Wahr-heit in der". The second staff has lyrics: "Lie-be der Wahr-heit und der Lie-be sei mit Euch sei mit Euch". Dynamics like *f*, *p*, and accents are marked.

Ausser einem Rundgesang, in welchem der Chor mit den Solisten abwechselt, und dem Schlusschor, enthält das Werk noch zwei Kinderchöre, einfache Strophenlieder für zwei Stimmen mit Orchesterbegleitung. Das Tenor-Recitativ, welches die Geschichte von der Segnung der Kinder enthält, wird vom Streichorchester begleitet. Eine Sopranarie mit Chor und eine Arie für Bass sind die weiteren solistischen Beigaben.

Die Instrumentalkompositionen Fröhlichs sind im Schatten von Beethovens Werken gewachsen. Das lässt der Schlusssatz der Klaviersonate op. 11 erkennen, der seit 1937 in der von Walter Frey und Willi Schuh besorgten Neuauflage wieder zugänglich ist. Stärker noch kommt dieser Einfluss in Fröhlichs Sinfonie in A-Dur zur Geltung, deren Largo-Einleitung mit einem Rezitativ für Klarinette beginnt. Bezeichnend romantisch ist auch hier die Haupttonart verschleiert und tritt dann im nachfolgenden Allegro non tanto in einem Thema hervor, welches das andere grosse Vorbild Fröhlichs verrät: Felix Mendelssohn:



Ungleich glücklicher verlief das Leben des dritten schweizerischen Frühromantikers, F. X. Schnyder von Wartensee. Er wurde wie Nägeli getragen von der Achtung und Liebe seiner Freimaurerfreunde, und wenn er auch in seiner Komposition nicht das Genie eines Fröhlich besessen hat, so war ihm dafür Zeit und Ruhe vergönnt, sich eine vollausgereifte musikalische Bildung anzueignen, die seinen Werken zugute kam. Schnyder trat gleichsam das Erbe Nägelis an, und in der Schweizerischen Musikgesellschaft nahm er bald eine ähnliche Stellung ein, wie sie Nägeli in der schweizerischen Sängerschaft zukam; Schnyders Orchesterwerke bildeten wiederholt die Höhepunkte der Musikfeste.

Seine Lieder, soweit sie gedruckt sind, und seine Oper «Fortunat» hat Philipp Spitta besprochen. In bezug auf die Oper «Estelle» (1825) und das Singspiel «Heimweh und Heimkehr» ist dem wenig Neues hinzuzufügen. Es sind drei Elemente, die sich in seiner Komposition verbinden. Am eindrucklichsten bezeugt sich allenthalben sein Vorbild Joseph Haydn, daneben meldet sich der schwärmerische Romantiker, wie wir ihn aus Gottfried Kellers Erinnerungen an den Glasharmonika spielenden Musiker kennen und wie er etwa in der Arie der Estelle zum Ausdruck kommt:

Allegro moderato

Es raft die Macht der Lie - be zum theu-ren Man - ne mich

Oboe Flute

Mar.

Und doch kommt überall der Kontrapunktiker zur Geltung, der sich stets eines guten Satzes befließt, und sich auch in der Opernkomposition keine Gelegenheit entgehen lässt, einen Kanon anzubringen. In den beiden handschriftlich überlieferten Opern fallen zwei Dinge auf, die an die Operetten Meyers von Schauensee und Reindls erinnern: einmal die Freude an militärischen Aufzügen und dann die Dialektlieder. Die Heimwehlyrik eines Ferdinand Huber betritt in Schnyders Singspiel die Bühne, und im Zwischenakt erscheinen zwei sich zujodelnde Sennen. In einer «Nötigen Erklärung» dazu verlangt der Komponist, die Gesangspartien mit Oboe und Klarinette zu besetzen, falls keine Sänger vorhanden seien, welche diese schwierigen Partien kunstgerecht singen, das heisst jodeln könnten.

Seine Sinfonien hat Schnyder für das Ausland geschrieben, die erste und die dritte für Frankfurt, seine zweite für London, doch wurde die zweite Sinfonie in der Folge wiederholt in der Schweiz aufgeführt, und auch das Finale der dritten kam am Musikfest von 1851 in Bern zur Darbietung.

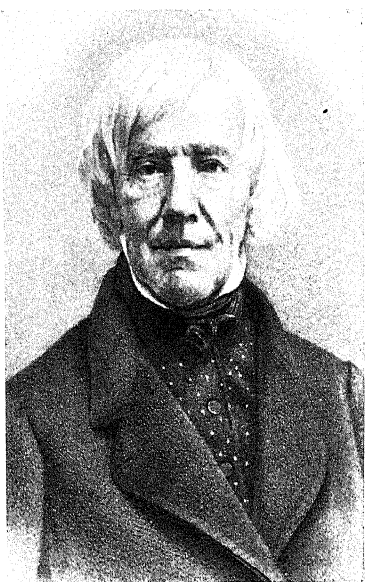
Seine erste Sinfonie in A-Dur vom Jahre 1813 verrät wiederum gleich im Hauptthema des ersten Satzes

Allegro $\text{♩} = 100$ F. X. Schnyder v. Wartensee.

St. O. P



Hans Georg Nägeli
Lithographie von H. Geyer



Xaver Schnyder v. Wartensee



Theodor Fröhlich



Hermann Goetz



Theodor Kirchner



sein verehrtes Vorbild Joseph Haydn. Von den Eigenheiten der andern Sätze sei die Anlage des Trios im Scherzo hervorgehoben: zur Begleitung eines ostinaten viertaktigen Motivs in den Streichern erheben die Bläser eine langgezogene Melodie; nach 56 Takten wird das Spiel mit vertauschten Rollen wiederholt.

Reizvoll ist die Huldigung an Joseph Haydn im Finale der zweiten Sinfonie in c-Moll. Der Satz beginnt mit dem Thema:



das selbst schon die Erinnerung an den grossen Klassiker erweckt. Nach seiner Durchführung und einer grossen Steigerung erklingt dann Haydns Kaiserhymne, zuerst ahnungsvoll unbestimmt in a-Moll, und nach kurzer Ueberleitung in ihrer originalen Schönheit in G-Dur.

Die dritte Sinfonie Schnyders in B-Dur trägt die Bezeichnung «militaire», weil an dritter Stelle zwischen Andantino und Scherzo ein Marsch eingeschoben ist. Vielleicht sind es wiederum Erinnerungen an das kriegerische Treiben im heimatlichen Luzern, welche Schnyder diesen Einfall eingaben. Auch das zweite Thema des ersten Satzes, das den Klarinetten anvertraut ist:



mag seinen Gedanken an die Heimat entsprungen sein. Bezeichnenderweise wird dieser Satz wiederum von einem Grave eingeleitet, in welchem Tonart und Rhythmen sich

erst langsam herauszubilden scheinen, worauf das einfache Hauptthema des Satzes um so bestimmter und frischer auftritt.

In Nägeli und Schnyder hat sich das Schicksal der ältern schweizerischen Musikgeschichte erfüllt. Denn wie Nägeli auf den Bestrebungen fussend, welche der Aufruf zum nationalen Lied in der Helvetischen Gesellschaft geweckt hatte, die protestantische Seite vertrat, welche der Vokalmusik, vor allem dem A cappella-Gesang den Vorzug gab, so brachte Schnyder von der katholischen Seite als Vermächtnis der Concordia-Gesellschaft die stärkere Betonung der Instrumentalmusik, wie sie unter Meyer von Schauensee gepflegt worden war, mit.

Literatur: A. E. Cherbuliez, Der unbekannte Nägeli, Separat-
abdruck aus dem bündnerischen Haushaltungs- und Familienbuch,
1938 / Gottfried Keller, Erinnerungen an Xaver Schnyder von War-
tensee / E. Refardt, Verzeichnis der Kompositionen von Friedrich
Theodor Fröhlich (1803—1836). Mitteilungen der Schweiz. Musik-
forschenden Gesellschaft 1936, S. 27 / Ph. Spitta, Xaver Schnyder
von Wartensee. Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 363ff.
/ G. Walter, Der musikalische Nachlass H. G. Nägelis. Schweizeri-
sche Musikzeitung 1936, S. 641ff. / X. Schnyder von Wartensee, Le-
benserinnerungen. Zürich 1887.

1. Tuend auf.

K = 0

Johannes Wannermacher

Aus 65 deutscher Lieder, Schöffers u. Spiarius, Straßburg 1536 No. XII.

Tuend auf, tuend auf, den Rie-gel von der Tür. Wie gern ich
 dunkt mich, dunkt mich, ihr seid ein rei-nes Weib. In eu-ren

Tuend auf, tuend auf, den Rie-gel von der
 dunkt mich, dunkt mich, ihr seid ein rei-nes

Tuend auf, tuend auf, den Rie-gel von der
 dunkt mich, dunkt mich, ihr seid ein rei-nes

Tuend auf, tuend auf, den Rie-gel von der
 dunkt mich, dunkt mich, ihr seid ein rei-nes

1.

seht, daß ihr mich th-ten ein-hin las-sen.
 Arm-lein weiß, da wollt ich ge-ren

Tür. Wie gern ich seht, daß ihr mich th-ten ein-hin las-sen.
 Weib. In eu-ren Arm-lein weiß, da wollt ich ge-ren

Wie gern ich seht, daß ihr mich th-ten ein-hin las-sen.
 In eu-ren Arm-lein weiß, da wollt ich ge-ren

Tür. Wie gern ich seht, daß ihr mich th-ten ein-hin las-sen.
 Weib. In eu-ren Arm-lein weiß, da wollt ich ge-

2.

schla-fen. Stund auf und lund mich ein. Ihr wißt
 ge-ren, schla-fen. Stund auf und lund mich ein. Ihr wißt wohl

schla-fen. Stund auf und lund mich ein. Ihr wißt wohl war
 ren schla-fen. Stund auf und lund mich ein. Ihr wißt wohl wer ich

20

wohl wer ich bin, es mag mit an - ders sein. Loni ein, loni

8 wer ich bin, es mag mit an - ders sein, es mag mit an - ders sein. Loni ein, loni

8 ich bin, es mag mit an - ders sein. Loni ein! Loni ein, loni ein, loni

bin, es mag mit an - ders sein. Loni ein, loni ein! Loni ein, loni ein! Ihr

ein! Ihr seit mein aus - er - wähl - tes Zuk - ker - mündlein

8 ein, loni ein! Ihr seit mein aus - er - wähl - tes Zuk - ker - münd - lein

8 ein! Ihr seit mein aus - er - wähl - tes Zuk - ker - münd - lein

seit mein aus - er - wähl - - tes Zuk - ker - münd - lein

30

fein Stand auf, und loni mich ein!

8 fein. Stand auf und loni mich ein! loni mich ein!

8 fein Stand auf und loni mich ein!

fein. Stand auf und loni mich ein!

2. Für all auf Erd

Cosmas Alder

Aus: 65 deutscher Lieder, Schöpfer u. Apianus, Straßburg 1536

Für all auf Erd mein Herz be-gehrt, dir all-zeit freund-lich

Für all auf Erd mein Herz be-gehrt, dir all-zeit freund-

Für all auf Erd mein Herz be-gehrt, dir all-zeit freund-

Für all auf Erd mein Herz be-gehrt, dir all-zeit freundlich

woh - - nen bei. Um dei - ner Frucht, du ed - le

lich woh - - nen bei. Um dei - ner Frucht, du ed - le

lich woh - - nen bei. Um dei - ner Frucht, du ed - - le

woh - - nen bei. Um dei - ner Frucht, du ed - le Frucht,

Frucht halt ich mich dein, sei wo ich sei.

Frucht halt ich mich dein, sei wo ich sei.

Frucht halt ich mich dein, sei wo ich sei.

ed - - le Frucht, halt ich mich dein, sei wo ich sei.

3. Pseaume I.

Beatus vir.

(Cl. Marot)

II - 0

L. Bourgeois 1547

Qui au con - seil des ma-hins n'a es - té, qui n'est

Qui au con - seil des ma-hins n'a es - té, qui n'est

Qui au con - seil des ma-hins n'a es - té, qui n'est

Qui au con - seil des ma-hins n'a es - té, qui n'est

au trac des pecheurs ar - re - sté, qui des mo - gueurs au banc pla - ce n'a

au trac des pecheurs ar - re - sté, qui des mo - gueurs au banc pla - ce n'a

au trac des pecheurs ar - re - sté, qui des mo - gueurs au banc pla - ce n'a

au trac des pecheurs ar - re - sté, qui des mo - gueurs au banc pla - ce n'a

pri - se, mais nuit et jour la Loy con - tem - ple et pri - se de l'E - ter -

pri - se, mais nuit et jour la Loy con - tem - ple et pri - se de l'E - ter -

pri - se, mais nuit et jour la Loy con - tem - ple et pri - se de l'E - ter -

pri - se, mais nuit et jour la Loy con - tem - ple et pri - se de l'E - ter -

nel, et en est dé - si - reux, cer - tai - ne - ment ce - stui - là est heu - reux.

nel, et en est dé - si - reux, cer - tai - ne - ment ce - stui - là est heu - reux.

nel, et en est dé - si - reux, cer - tai - ne - ment ce - stui - là est heu - reux.

nel, et en est dé - si - reux, cer - tai - ne - ment ce - stui - là est heu - reux.

4. *Praeambulum super d*

Fridolin Sicher 1518



Uebersetzung von Herrn Dr. W. Nef.

5. *Ein Schweitzer Tanz*

der Sibentaler genandt

gewöhnliche
Lautenstimmung Leyrazug

Urban Weiß 1556





6. Motetta

SINFONIA
Adagio
Violino I

J. M. Glettle op. V. No. 32.

Violino II
Viola I
Viola II
Viola III & Organum

ARIA
Grave
Cantus vel Tenor

1. Wie ein so rau- he Krip- pen hast, o Je- su, dir er- wählt
zwischen Fel- sen, Stein und Klip- pen, gro- ßen Tie- ren zu- ge- sellt?

Organum

Schönstes Kind- le, Je- su zart, wann so hart hast wol- len lie- gen, wä- rest in mein

Hera ge- stie- gen, ist wohl als die Kripp' so hart, ist wohl als die Kripp' so hart.
(5 weitere Strophen)

7. Musicalisch wöchentliche Ausgabe No. XXIII.

Presto
Cantus I

Joh. Casp. Bachofen 1748

Kna-ster ist mein E-le-ment, laß es sein, dass

Cantus II

Kna-ster ist mein E-le-ment, laß es sein, dass

Bassus Generalis

Kna-ster ist mein E-le-ment, laß es sein, dass

bei der Welt, die mehr auf was an-dres hält, mir kein des-ser

bei der Welt, die mehr auf was an-dres hält, mir kein des-ser

bei der Welt, die mehr auf was an-dres hält, mir kein des-ser

Gut be-schie-den, ich bin her-s-lich wohl zu-frie-den,

Gut be-schie-den, ich bin her-s-lich wohl zu-frie-den,

Gut be-schie-den, ich bin her-s-lich wohl zu-frie-den,

wann nur mei-ne Pfei-fe brennt. Kna-ster ist mein E-le-ment.

wann nur mei-ne Pfei-fe brennt. Kna-ster ist mein E-le-ment.

wann nur mei-ne Pfei-fe brennt. Kna-ster ist mein E-le-ment.

(5 weitere Strophen.)

8. Buss - Aria

Canto solo con Organo

Joh. Thommen 1745

Herr, ich opf - re vol - ler Treu - e, Herr, ich opf - re

vol - ler Treu - e, vol - ler Treu - e mei - ne Reu - e und ver -

dam - me mich vor dir. Herr, ich opf - re, Herr, ich

opf - re vol - ler Treu - e mei - ne Reu - e, vol - ler

Treu - e mei - ne Reu - e und ver - dam - me mich vor dir

Fine

Ich, wie nagt, ach, wie nagt, ach, wie nagt mich des Em -



Da Capo

Abchrift von Herrn Dr. E. Refardt

9. Ballet Cachez beaux yeux

S. Mareschall 1639. 1640

Aus: W. Marian, *Der Tanz in den deutschen Orgel-Tabulaturen*, Leipzig 1927

10. Tripudium Militare

Eidgenössisches Contrafakt, Actus II, Scena 5.

So sei-zen euch mi-der ihr ta-sti-gen Brüder und sauf-fen doch wi-der.

Ge-sof-fen muß seyn! Der Zei-ten ge-mè-ßen, ohn al-les Ver-drie-ßen, ver-

su - chen den sü - ßen Bur - gun - di - sehen Wein, Bur - gun - di - sehen Wein.

11. Arie des Wilhelm

aus der Operette „Das Donnerwetter“ (1800)

Waltzer, Presto

Konstanlin Reindl.

(2^a volta facèt)

Wälzt euch in Krei - sen bey fro - hen Schai - may - en, fliegt ei - lend, fliegt ei - lend, fliegt

ei - lend her - zu. Bringt Blumen und Krän - ze, er - neu - ert die Tän - ze bis

knan - ret der Schuh, bis knan - ret der Schuh.

12. Aus der Ouvertüre zu „Pygmalion“

J. J. Rousseau

Andantino

soito voce segue.

The first system of musical notation is in 3/8 time. The right hand features a melody with triplets and wavy lines above some notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Andantino'.

f sotto voce poco *f* *p* poco *f*

The second system continues the piece. The right hand has a more active melody with many beamed sixteenth notes. The left hand has a steady bass line. Dynamics include *f*, *sotto voce*, *poco f*, *p*, and *poco f*.

f sotto voce

The third system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a supporting bass line. Dynamics are *f* and *sotto voce*.

pp *rinf.* *f*

The fourth system features a more complex right-hand melody with many beamed notes. The left hand has a steady bass line. Dynamics are *pp*, *rinf.*, and *f*.

poco *f*

The fifth system concludes the piece. The right hand has a melodic line with triplets and wavy lines. The left hand has a steady bass line. The dynamic is *poco f*.



Aus: Edgar Irtel, J.J. Rousseau als Komponist seiner
lyrischen Scene Hymnen, Beihefte der Internationalen
Musikgesellschaft 1901 S. 73 ff.

13. Waldbruders Nachtgesang

(Grimmelshausen)

Andante

Th. Fröhlich op. 3 N. 8 (3827)

1. Kommt Prost der Nachtpf. Nach - ti - geiß, lass dei - ne Stimm mit
2. Nur harmlos das das W - ge - lais! Wir wol - len nicht die

p semplice

1. Freu - den - schall auf's Lieb - stes er - klin - - - gen.
2. Stül - sten setz und schla - fend lie - gen blei - - - ben;

cresc. sf

1. Kommt, kommt und lob den Schöpfer dein, weil
2. viel - mehr, bis dass die Mor - gen - röt er -

dim. p

an - dre W - gel sohle - fend, sein und nicht mehr m - gen sin - gen und
freu - et die - se Wal - der - d. in Got - tes Lob ver - trei - ben, in

pp

fz

1. nicht mehr na-gen sin - gen. poco a poco crescendo
 2. Got - tes Loh-ver-trei - den

Allegretto
 1. u. 2. Lass dein Stim-men - lein laut er-schal - len, dann ver - al - len karstst du

lo - ben Gott im Him - mel hoch - dort o - den,

Gott im Him-mel hoch dort o - den.

decrescendo e calando

VON DER ROMANTIK BIS ZUR NEUEN ZEIT

VON EDGAR REFARDT

In ein paar zusammenfassenden Zeilen soll hier noch von der auf Nägeli, Fröhlich und Schnyder von Wartensee folgenden Zeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts berichtet werden. Eine Gesamtdarstellung «Die Musik des 19. Jahrhunderts» ist in unserm Musikbuche nicht beabsichtigt, das ja in erster Linie die Strömungen der Gegenwart veranschaulichen und von den Höhepunkten der Vergangenheit nur das zum Leben erwecken will, was dem Musikfreund fremd geblieben ist. Das aber wird man von der erwähnten Zeitspanne doch kaum sagen können, ja vielleicht weiss der Leser von ihren Namen mehr als der zünftige Historiker, dessen Blick frühere Zeiten fesseln. Und noch etwas mahnt zur Kürze: mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ändern sich die Züge des schweizerischen Musiklebens, die örtlichen Vereine und Gesellschaften, die Gründung der Schweizerischen Musikgesellschaft (1808) und des Eidgenössischen Sängervereins (1842) sind Zeichen dieser Wandlung. Nun wächst die Musikpflege in die Breite und dehnt sich das musikalische Schaffen über alle Gattungen. Das können wir nicht im Einzelnen behandeln. Bei der Darstellung der Orchester und des Chorgesanges wird auf das Organisatorische etwas näher einzutreten sein; ein rascher Ueberblick über die eigentliche Musik soll an dieser Stelle lediglich die Aufgabe andeuten, die noch der Geschichtschreibung wartet. Die Lokalforschung hat hier voranzugehen, Bücher wie Merians Basler Musikleben des 19. Jahrhunderts zeigen ihr den Weg, Nefs bekannter Aufsatz und das Schlusskapitel des Musikbuches von Cherbuliez umschreiben anschaulich den Plan für das ganze Land.

Wir haben zunächst einiges nachzuholen. Das Volkslied in der Schweiz hat Willi Schuh an anderer Stelle geschildert, das volkstümliche Lied fand, nach dem Vorgange Schmid-

lins, Eglis und Walders, seine Pflege in Gottlieb Jakob Kuhn, der angeregt durch das berühmte Alpenhirtenfest von Unspunnen seine Sammlung von Schweizer Kuhreihen und Volksliedern herausgab (1812). Ihm folgte der blinde Sänger Alois Glutz aus Olten (1789—1827), der mit Liedern wie «Morge früh eb d'Sunne lacht» einen lange nachhallenden Ton anschlug, und der Appenzeller Johann Heinrich Tobler. Dessen Landsgemeindelied «Alles Leben strömt aus dir» (veröffentlicht 1825) ist ein Chorlied, auch Kuhns und Glutzens Lieder leben in Chorfassung weiter, namentlich aber die Lieder Ferdinand F'ürchtgott Hubers, ohne dessen Gemsjäger, Herdenreihen, Luegit von Berg und Tal wir uns das Chorsingen in der Schweiz gar nicht denken können. Wenn etwas schweizerisch ist an unserer Musik, so ist es das Chorsingen und sind es die Chorlieder des 19. Jahrhunderts, und nicht zufällig sind deren vaterländische Höhepunkte, eben Toblers Landsgemeindelied, dann Zwyssigs Schweizerpsalm (1841) und Baumgartners O mein Heimatland (1846) echte Chorlieder, nicht einstimmige Hymnen wie die meisten anderer Länder.

Aber mit dem Chorlied, zu dem später namentlich Karl Attenhofer vielbegehrte Beiträge lieferte, ist das Schaffen der Komponisten dieser Zeit nicht erschöpft. Dass schon die Frühromantiker Höheres erstrebten und erreichten, weiss man aus Geerings Aufsatz, und weitere folgten ihnen nach. August Walter, seit 1847 in Basel tätig, hat in jungen Jahren eine Sinfonie geschrieben, die auch in Deutschland bekannt geworden ist, aber ihre Anziehungskraft verlieren musste, als später die neuen Töne Schumanns und seiner Nachfolger in den Konzertsälen erklangen. Länger gehalten hat sich ein Oktett Walters, schon der seltenen Gattung wegen, und seine Lieder fanden Verbreitung. Der mit Walter gleichaltrige Berner Kapellmeister Adolf Reichel hat handschriftliche Orchesterouverturen und Kammermusikwerke hinterlassen, die einst alle wenigstens in Bern gehört worden sind, wie auch seine Deutsche Messe. Die Sinfonie, die Ouverturen und Instrumentalkonzerte Ernst Reiters, der seit 1839 in Basel als Kapellmeister amtierte, blieben auf Basel beschränkt, sein Oratorium Das neue Paradies ist zwar auch im Ausland aufgeführt worden, konnte

sich aber gegen Mendelssohn nicht behaupten, und weder es noch Reiters Streichquartette haben trotz ihrer Veröffentlichung seinen Namen lebendig erhalten können. Was die Schweizer Städte diesen Männern verdanken, ist die Dirigententätigkeit, von ihr ist an anderer Stelle die Rede, nur das mag hier festgehalten werden, dass Walters regelmässige Aufführungen alter Kirchenmusik dem Basler Konzertleben des 19. Jahrhunderts ein völlig eigenartiges Gepräge geben. Dieser älteren Generation gehört auch *Selmar Bagge* an, Leiter der Basler Musikschule seit 1868. Als Redaktor von Musikzeitschriften hatte er sich im Ausland bekannt gemacht, als Lehrer und Theoretiker genoss er auch in Basel hohes Ansehen. Aber seine Kompositionen haben nicht durchzudringen vermocht; die gedruckten Klaviersonaten verblassten bald, die handschriftlich in der Basler Bibliothek aufbewahrten vier Sinfonien, Ouverturen und Streichquartette erweisen sich als spröde, man möchte sagen «vormärzlich», sie sind auch ausser in eigenen Konzerten Bagges nie aufgeführt worden. Nachdrücklicher wirkte Bagge in zahlreichen musikgeschichtlichen und ästhetischen Arbeiten.

Den Opern Schnyders von Wartensee folgten die Bühnenwerke des St. Gallers *Karl Greith* (Oper *Frauenherz*, Schauspielmusik *Die Waise* von Genf, Oratorium *Gallus* 1849), die Opern des in Zürich tätigen *Alexander Müller* (*Die Flucht in die Schweiz*, 1841) und die erfolgreiche Oper des Luzerners *Theodor Stauffer* *Die Touristen* (1868), im Auslande drangen die Bühnenwerke der Schweizer *Dupuy* (Kopenhagen und Stockholm), *Stuntz* (München) und *Niedermeyer* (Paris) von grosstädtischen Bühnen herab allerdings in noch weitere Kreise. Auch später hat übrigens ein in Deutschland lebender Schweizer Komponist, *Franz Curti*, mit mehreren Opern die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt (*Reinhard von Ufenau*, 1889; *Das Rösli vom Säntis*, 1898).

Jünger als die vorhin Genannten sind *Georg Rauchenecker*, Musikdirektor in Winterthur 1873-1884, und der Zürcher Organist und Chorleiter *Gustav Weber*. Aus Raucheneckers Schweizer Zeit stammen eine Sinfonie und einige Streichquartette, ein Oratorium *Niklaus von der Flüe* und Chorkantaten; diese Vokalwerke fanden da und

dort freundliche Aufnahme, der Instrumentalmusik blieb eine spürbare Wirkung versagt. Dem Bilde Webers, das uns seine Männerchorwerke vermitteln, fügen seine sinfonischen Dichtungen keine neuen Züge bei, ein Klavierquartett dagegen und namentlich ein Klaviertrio Webers verdankten der an Schumann und dem jungen Brahms genährten Kraft der Erfindung eine Beliebtheit, die mindestens zwei Jahrzehnte überdauerte.

Um diese Zeit schrieb auch Eduard Munzinger in Neuchâtel mehrere Opern und Kantaten (*Jeanne d'Arc*, *Der Schwur im Rütli*), und sogar ein weltberühmtes Werk darf die Schweiz damals aufweisen, die Oper von Hermann Goetz *Der Widerspenstigen Zähmung* (1875). Im Konzertsaal lebte der Name dieses Komponisten gleicherweise fort, eine F-Dur-Sinfonie und ein Klavierkonzert haben ihren Platz in der Musikgeschichte, ein Klaviertrio zählte jahrelang zum eisernen Bestand der schweizerischen und der deutschen Kammermusik. Das Schaffen seines Altersgenossen Friedrich Hegar, der den frühe dahingegangenen Goetz freilich um fünfzig Jahre überlebte, ist vor allem der Vokalmusik gewidmet, und sein Höhepunkt, das Oratorium *Manasse* (1885) hat europäische Geltung erlangt. Hegars zahlreiche Männerchorballaden, deren kräftigste ja heute noch in den Konzertsälen erscheinen, bedeuteten eine völlige Umwälzung auf dem Gebiete des Männergesanges, nicht nur durch Erweiterung der äussern Form und Bereicherung der innern Singstimmen und der Deklamation, sondern namentlich durch die sorgfältige Textwahl, die aus der unfruchtbar gewordenen Idyllyk zu freierer und weiterer Ausschau führte (*Totenvolk*, 1886). Weniger beachtet blieben die Schöpfungen des Solothurners Edgar Munzinger, eine Oper *Lucrezia Collatina*, Kantaten, Sinfonien und sinfonische Dichtungen (*Nero*, Werner Stauffacher). Solche Programmusik findet sich mehrfach bei den Schweizer Komponisten der achtziger und neunziger Jahre, so gibt es von Eduard Munzinger eine «Sinfonie suisse» von Hans Huber eine Tellsinfonie, aber ergiebiger wurde für sie das schweizerische Festspiel. Dessen Geschichte, wie es aus der Kantate und dem Festzug herauswuchs und wie es formell und inhaltlich, besonders textlich ein ganz neues Gesicht bekam,

hat eigene Darstellung gefunden. Was hier zu erwähnen ist, das sind die Namen einiger Komponisten aus den Anfängen dieser Entwicklung: Gustav Arnold, dessen Festspiel (Sempacher Feier, 1886) noch die Umarbeitung einer Männerchorkantate ist, Karl Munzinger, der die Musik zum Berner Festspiel von 1891 schrieb, Hans Huber (Basler Festspiel, 1892), Emile Jaques-Dalcroze (Festspiel der Landesausstellung in Genf, 1896), Joseph Lauber (Neuchâtel suisse, 1898), Otto Barblan (Calvenfestspiel, 1899). Doch damit sind wir schon zur Jahrhundertwende vorgerückt und die Würdigung der zuletzt genannten Komponisten, die erst in neuerer Zeit zu allgemeiner Bedeutung gelangten, gehört in einen andern Zusammenhang.

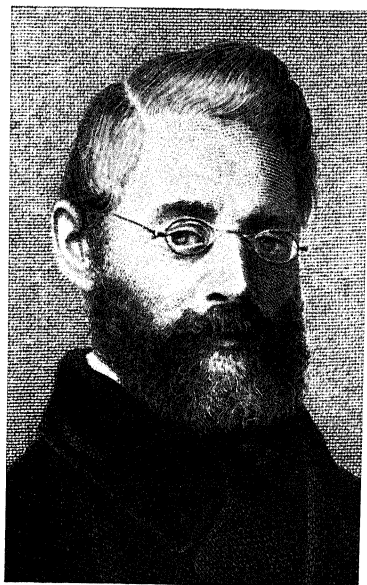
Noch haben wir etwas anderes ins Auge zu fassen, nämlich die welsche Schweiz. Hier ist zunächst der eigenartigen Gestalt Johann Bernhard Kauperts in Tolochenaz zu gedenken, der um 1830 ein Heft «Chants nationaux» herausgab und unter gewaltigem Zulauf in den Städten der Waadt, zuletzt auch in Genf, Kurse für volkstümlichen Chorgesang veranstaltete. Auf der Höhe seiner Erfolge trat er unvermutet zurück, seine Anregungen aber haben fortgewirkt und der Welschschweiz ihren Volksgesang gegeben, im Wesen nicht gleich dem der alemannischen Schweiz, aber von gleicher Lebenskraft. In Genf wirkte damals als führender Musiker Ernst Christian Friedrich Wehrstedt, Gründer und langjähriger Leiter der Société de chant sacré, etwas später der in Genf geborene Charles Samuel Bovy-Lysberg, Komponist zahlreicher Klavierwerke und einer Oper *La fille du carillonneur* (1854), dann François Gabriel Grast, der Komponist der Winzerfestspiele in Vevey 1851 und 1865 und manchen volkstümlich gewordenen Männerchorliedes; in Morges und in Neuchâtel (bis 1838) Andreas Spaeth, der nachher in seiner Heimat Koburg noch eine ausgedehnte Tätigkeit als Opernkomponist entfaltete. Sein Nachfolger in Neuchâtel wurde der Württemberger Ludwig Kurz, der eigentliche Schöpfer des dortigen Musiklebens, Gründer und Leiter der Chorvereine und des Konservatoriums. In Lausanne lebte seit 1850 Georg Adolf Kölla; er und drei seiner Brüder

hatten sich in jungen Jahren zum Streichquartett zusammengetan und von ihrer Heimat Stäfa aus Reisen nach Süddeutschland, Frankreich und England unternommen, viel gefeiert in grossen Städten und an Fürstenhöfen. In Lausanne bürgerte Kölla die Pflege öffentlicher Kammermusik ein, reorganisierte das Orchester, gründete 1864 die Société de chant de Sainte Cécile, mit der er grosse Oratorien aufführte, dann nach dem Vorbild der deutschschweizerischen Männerchöre den Choeur d'hommes, vor allem aber das Institut de musique (Konservatorium, 1861), dessen Leitung er Jahrzehnte hindurch innehatte. Endlich ist Hugo von Senger zu nennen, der 1869 nach Genf kam, hier die Direktion des Orchesters und bald auch die Société de chant sacré übernahm und sich für das Genfer Musikleben einsetzte wie Kölla für das im benachbarten Lausanne. Während aber Köllas kompositorische Tätigkeit sich auf Choralieder beschränkte, hat Senger auch einstimmige Klavierlieder und namentlich die Musik zum Winzerfestspiel von 1889 geschrieben, durch die er sich Volkstümlichkeit in weiten Kreisen gewann. Sein Nachfolger als Orchesterleiter war Willy Rehberg (1891), die Stellung Sengers als Theorielehrer am Konservatorium übernahm Emile Jaques-Dalcroze, und um die nämliche Zeit begann aus Frankreich Kunde zu dringen von einem dritten Waadtländer, Gustave Doret. Auch da stehen wir somit an der Schwelle der neuen Zeit und haben innezuhalten.

Und hier ist schliesslich von dem Schweizer Komponisten ein Wort zu sagen, der stärker als die andern und schon von etwa 1880 an das Konzertleben unseres Landes beeinflusst und spürbar befruchtet hat, wenn man von Hegars Balladen und überhaupt vom Gebiete des Männergesanges absieht: Hans Huber. Im Programmheft des Genfer Tonkünstlerfestes von 1901 nannte ihn Emile Jaques-Dalcroze «le véritable chef des musiciens suisses», und die folgenden Jahrzehnte haben diesem Urteil beigestimmt. Er hat frühzeitig alle Felder der Musik bebaut, vom einstimmigen Liede bis zur Oper (Weltfrühling, 1894; Kudrun, 1896) und vom kleinen Klavierstück bis zur Sinfonie (Tellsinfonie, 1881; e-Moll-Sinfonie, 1900), und wie erwähnt auch 1892 seinen ersten Beitrag zur schweizerischen Festspielmusik gegeben. Von seinem



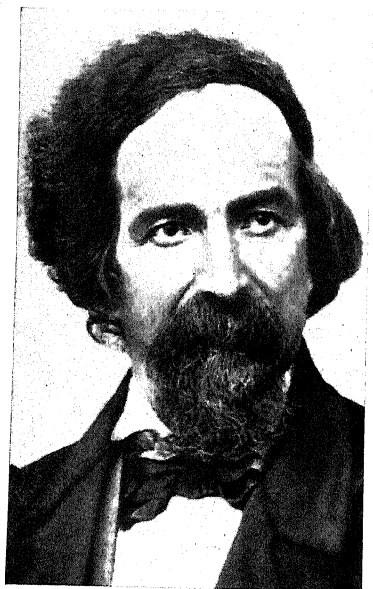
Hans Huber



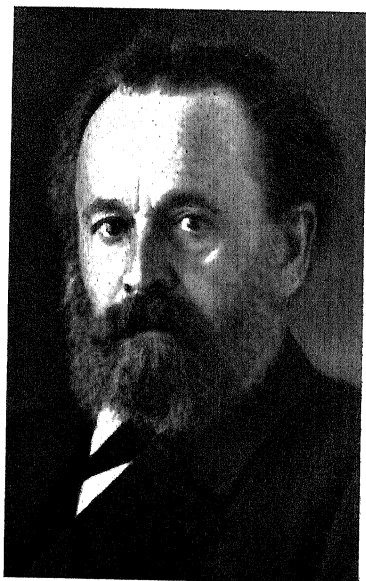
Wilhelm Baumgartner



Ferdinand Huber



Ignaz Heim



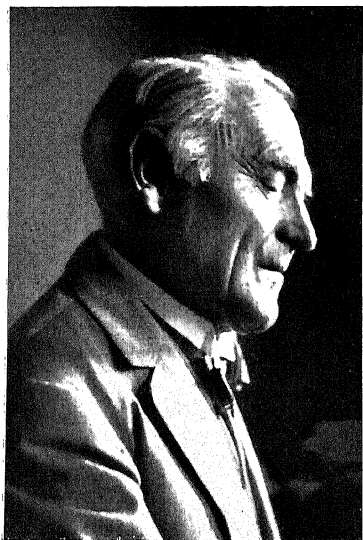
Karl Attenhofer



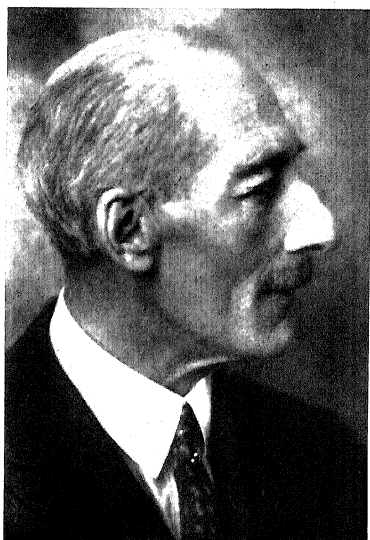
Friedrich Hegar



Gustave Doret



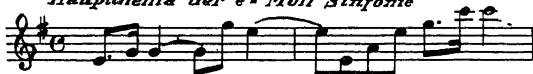
Otto Barblan



Pierre Maurice

spättern Schaffen ist hier abzusehen, aber auch in seiner frühern Musik mag man einen typisch schweizerischen Zug finden, der bis dahin wenigstens in der höhern Instrumentalmusik noch nicht wahrzunehmen war. Damit ist nicht das Einflechten von Volksmelodien gemeint, sondern einerseits gewisse weitspannende, an Naturinstrumente wie das Alphorn erinnernde Tonfolgen der Huberschen Thematik,

I. *Hauptthema der e-Moll-Sinfonie*



andererseits das rhythmische Leben dieser Musik, eine echt schweizerische Verbindung alemannischer Schwere mit romanischer Beweglichkeit.

II. *Finale des 2. Klavierquartetts op. 117*
Allegro ma non troppo



Die Musik Hubers, auf der Romantik fussend und im Umkreis der Namen Schumann, Liszt und Brahms aufgewachsen, blickt nach vorwärts, moderne Gedanken bewegen sie und ihre Sprache ist die der neuen Zeit.

III. *Finale der Violinsonate op. 116*
Allegro con fuoco





So leitet Hans Huber die schweizerische Komposition ins 20. Jahrhundert hinüber, und die schweizerischen Tonkünstlerfeste, das Kennzeichen der neuen Zeit, anerkannten von Anfang an in ihren Programmen dankbar seine künstlerische Führung.

Literatur:

A.-E. Cherbuliez, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, Frauenfeld und Leipzig 1932 / Ed. Combe, Das Schweizer Festspiel, in: Die Schweiz, die singt, Erlenbach bei Zürich 1932 / Wilhelm Merian, Basels Musikleben im 19. Jahrhundert, Basel 1920 / Karl Nef, Der Chorgesang in der Schweiz vom Mittelalter bis zur Gegenwart, in: Die Schweiz, die singt / Edgar Refardt, Die Musik der schweizerischen Centenarfestspiele, in: Schweiz. Musikzeitung, 1920 / Willi Schuh, Das Volkslied in der Schweiz, in: Die Schweiz, die singt / Im übrigen sei verwiesen auf die bei den einzelnen Namen des Lexikons genannte Literatur.

DIE NEUESTE ZEIT

Deutsche Schweiz

von WILLI SCHUH

1. DIE SCHWEIZERISCHE MUSIK IM 20. JAHRHUNDERT

Um die Jahrhundertwende ist die schweizerische Musik zum vollen Bewusstsein ihrer selbst erwacht. Die Gründung des Schweizerischen Tonkünstlervereins im Jahre 1900 — zu der ein 1898 in der «Gazette de Lausanne» erschienener Aufruf Edouard Combes den Anstoss gab — verlieh diesem Bewusstsein nach aussen sichtbaren Ausdruck, sammelte die musikalischen Kräfte des Landes und umschloss sie mit einem geistigen und organisatorischen Band, das im Laufe der Entwicklung seine Festigkeit erwiesen hat. Nicht als eine begriffliche Einheit, nicht als stilistische Schule freilich, sondern lediglich als ein kultureller Faktor, dessen Bedeutung im Geistesleben des Landes nicht mehr übersehen werden konnte, ist die schweizerische Musik fortan in Erscheinung getreten. Ihre Geltung beruhte im ersten Viertel des Jahrhunderts in glücklicher Gewichtsverteilung von Alemannischem und Romanischem auf Persönlichkeit und Werk der Gustav Arnold, Hans Huber, Friedrich Hegar, Friedrich Klose, Hermann Suter, Walter Courvoisier, Fritz Brun und Volkmar Andreae in der deutschen, der Gustave Doret, Emil Jaques-Dalcroze, Otto Barblan, Joseph Lauber, Alexander Denéréaz in der welschen Schweiz, zu denen bald auch Jüngere, wie K. H. David, Othmar Schoeck, Frank Martin und Arthur Honegger traten. Die Kompositionen der zuerst Genannten bestimmten vor allem das Gesicht der Tonkünstlerfeste, an denen sich die schweizerische Musik alljährlich über den Stand ihrer Entwicklung auszuweisen hatte.

Von der Musik des letzten Festes vor dem Weltkrieg, dem in der Landesausstellungsstadt Bern abgehaltenen vom Jahr 1914, hat Ernst Isler die wesentlichen Merkmale festgehal-

ten: «Abglanz der Romantik» bei einigen Aelteren, zu denen damals schon Hegar und Huber gehörten, im übrigen aber «wogte, brandete und klärte sich die Musik des Festes vorherrschend in der Richtung des neudeutschen Stiles». Klose und Suter (der freilich auch Brahms verpflichtet blieb) sowie Andreae als gleichaltrige oder jüngere Zeitgenossen von Richard Strauss sind die eigentlichen Repräsentanten dieser Richtung, während der Sinfoniker Brun eher von Brahms, später auch von Bruckner ausging. Max Regers Einfluss, der bei Schoeck ausblieb, macht sich bei dem Schoeck nahestehenden Walter Schulthess und etwa auch bei Reinhold Laquai unmittelbar geltend, — indirekt mag Regers Schaffen der Neigung des Schweizers zur Kammermusik neue Nahrung gegeben haben. Pfitzner hat wohl einzig auf Ernst Kunz stärker eingewirkt. Schweizerische Elemente wird man weniger in der gelegentlichen Verwendung nationaler Themen (zum Beispiel bei Suter) erkennen wollen, als vielmehr in einer gewissen Herbheit und Schwerblütigkeit, einer mit Landschaft und Volkscharakter übereinstimmenden geistigen Grundhaltung, die regionaler und individueller Abwandlung fähig bleibt.

Eine entscheidende Stilwende kündigt sich erst nach dem Weltkrieg als Folgeerscheinung der Erschütterungen im europäischen Geistesleben an. Während es zu expressionistischer Uebersteigerung kaum gekommen ist, und die in jedem Umbruch lauernden Gefahren der Wertzerstörung rasch überwunden wurden, machte die Abwendung von klangschwelgerischem Prunk, von Programm- und Ideenmusik neue Kräfte frei. Busonis Idee einer «neuen Klassizität» und vielleicht mehr noch seine kontrapunktische Lehre haben bei Laquai, Geiser, Balmer, Blum u. a. Spuren hinterlassen, während beispielsweise für Beck, Burkhard, Wittelsbach, Brunner die Begegnung mit Strawinsky und Hindemith, aber auch mit Franzosen wie Roussel und Milhaud sowie mit dem im französischen Kulturkreis sich entfaltenden Arthur Honegger wegweisend wurde. Dabei hat die jungschweizerische Musik keineswegs nur Mitläuferdienste geleistet, in ihren stärksten Begabungen hat sie vielmehr die «neue Musik» wesentlich mitprägen helfen. Von den geistigen Voraussetzungen und Auswirkungen der Krise und

Wende in der europäischen Musik, wie sie sich um 1910 bei Schönberg vorbereitete und nach dem Krieg in den Werken eines Strawinsky, Bartók, Berg, Hindemith, Honegger u. a. Ausdruck fand, ist hier sowenig wie von den Wandlungen der musikalisch-stilistischen und technischen Grundlagen eingehender zu sprechen, — uns interessiert in diesem Zusammenhang nur, wie diese Stilwende sich innerhalb der einzelnen Gattungen des schweizerischen Musikschaffens widerspiegelt. Es geschieht im allgemeinen in einer Form, die dem bedächtig zurückhaltenden Grundcharakter des Schweizlers und seiner von ideologischen Schlagworten und Schultendenzen vergleichsweise wenig beeindruckten Haltung entspricht und demnach extreme Lösungen gefühls- und verstandesmässig eher auszuschliessen sucht. Zurückhaltung darf jedoch nicht mit schwächlichem Mitgehen, nicht mit Kompromisslust verwechselt werden, wenigstens soweit die wirklich begabten Leute in Frage stehen. Ein Blick in die Partituren eines Beck, Burkhard oder Blum genügt, um zu erkennen, wie tatkräftig und positiv die junge Generation an der Verfestigung eines neuen, reichster individueller Abwandlung fähigen neuen Stiles arbeitet. Einmalig nach Art und Bedeutung bleibt die Verbindung traditioneller und neuer Stilelemente bei dem Musiker, der schweizerisches Wesen am kraftvollsten verkörpert, bei Othmar Schoeck. Die Beachtung, welche neben Schoeck und Honegger als den eigentlichen musikalischen Repräsentanten unseres Landes gerade die entschiedensten Vorkämpfer der neuen Musik, Beck, Burkhard, Moeschinger, Sutermeister im Ausland finden, beweist, dass nach einer Periode der Selbstbesinnung und der Sammlung für die schweizerische Musik eine neue der europäischen Stilsynthese angebrochen ist.

Die mit der Anknüpfung an vorklassische Formtypen Hand in Hand gehende Hinwendung zu kleineren Besetzungsformen ist auch für die neue Schweizer Musik als typisch festzuhalten. Kammerorchester und Kammerchöre, die zur Pflege alter und neuester Musik gegründet wurden, sind zu wichtigen Anregern und Auftraggebern der jungen Musikergeneration geworden. Damit rühren wir an das Problem der Umschichtung unseres Musiklebens, wie es sich im Zusammenhang mit einem auch auf die kompositorische Ent-

wicklung einwirkenden neuen Historizismus und der Neugestaltung des Verhältnisses von Künstler und Publikum abzuzeichnen beginnt, — an ein Problem somit, dessen Einbeziehung über den Rahmen dieser Skizze weit hinaus führen müsste.

Wenden wir den Blick zurück zu den charakteristischen Erscheinungen der schweizerischen Entwicklung, so ist im Vergleich mit der etwa beim Tode Hermann Suters († 1926) abgeschlossenen ersten Periode, in der nicht nur die deutschsprachigen, sondern auch die westschweizerischen Musiker durch deutsche Schulung hindurchgingen, das gleichmässige Verarbeiten deutscher und westlicher Stilvorbilder als ein wichtiges, für die Herausbildung eines synthetischen Eigenstiles besonders charakteristisches Moment nicht zu übersehen. Neben den Schweizern und neben Reger, Courvoisier, Jarnach, Busoni und Hindemith als Lehrern wird man in den Biographien der heute im dritten bis fünften Lebensjahrzehnt stehenden Musiker immer wieder auf die Namen Honegger, Roussel, Dukas, Nadia Boulanger stossen. Der Stil eines Beck, Burkhard, Früh, Staempfli, Witeltsbach hat sich wesentlich unter Eindrücken westlicher Musik herausgebildet. Und auch an der Bevorzugung bestimmter Gattungen und Formen lässt sich im Vergleich etwa mit Suters oder auch mit Schoecks Schaffen der neuerdings stärkere Einfluss westlicher Musikkultur deutlich ablesen. Kammer- und konzertante Musik steht im Vordergrund, Sinfonie und Oper treten zurück. Eine starke Hineigung zur Lyrik hat sich über die Stilwende hinweg erhalten, wenn auch das Sololied mehr kantatenartigen Formen Platz macht. Einen bedeutenden Neuaufschwung erlebt die Chorkunst auf der immer noch vorhandenen Basis einer allgemeinen Chorpflge. Auf Schwulst und Biedermännerei entschlossen verzichtend, und mit dem Willen zu strenger Wesenhaftigkeit strebt sie dem Vorbild alter Polyphonisten auf neuen Wegen nach. Auch im Festspiel, das von der Landesausstellung 1939 neuen Auftrieb und Anregung zu neuen Lösungen empfangt, setzt sich dieser Wille entschieden durch.

Der nachfolgende Ueberblick über die deutschschweizerische Musik seit der Jahrhundertwende geht — um den Zusammenhang mit dem Lexikon möglichst eng zu gestalten — von

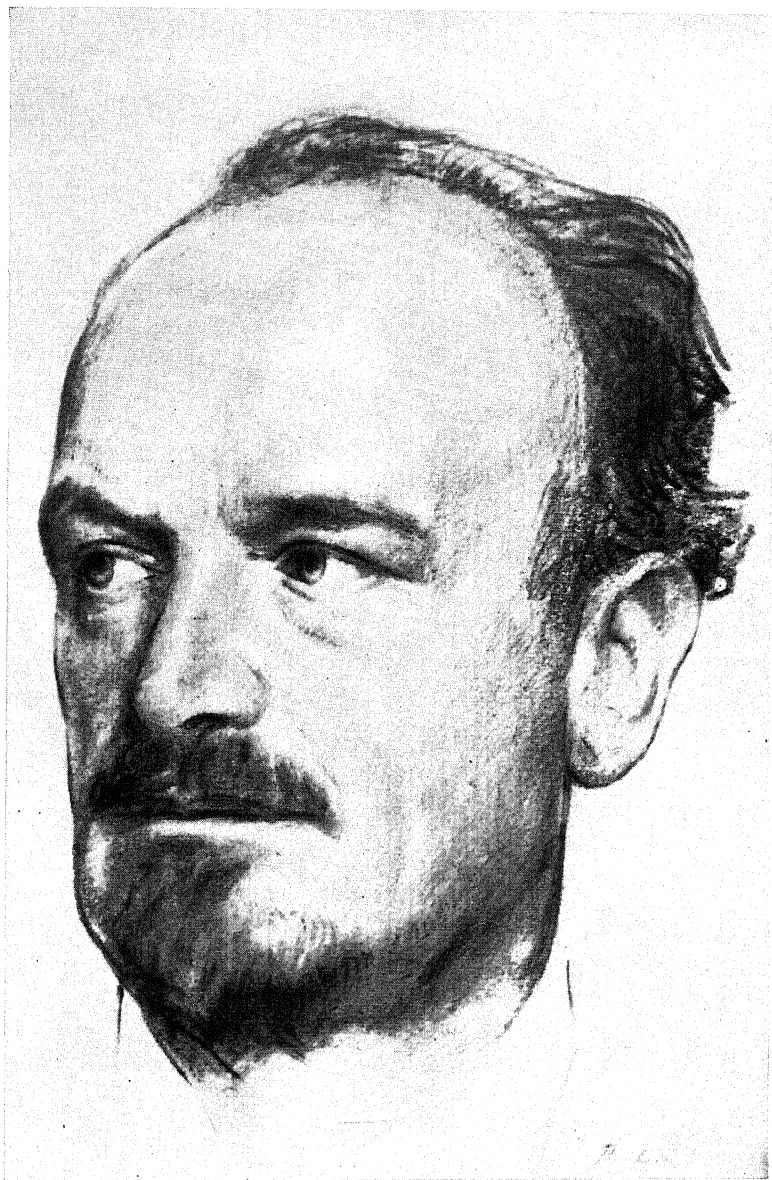
den Gattungen und Formen aus. Für Biographisches, vollständige Werklisten und Einzeldaten sei ebenfalls auf das Musikerlexikon verwiesen.

2. VOKALMUSIK

Chormusik

Es ist eine ebenso auffallende als charakteristische Erscheinung, dass die an der Schwelle zwischen Klassik und Romantik geborene Chormusik unseres Landes im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts in einigen wenigen Werken grossen Formats sich vollendet, die auch im Rahmen des Gesamtwerkes ihrer Komponisten Zusammenfassung und Abschluss einer Schaffensperiode oder gar des gesamten Schaffens bedeuten. Friedrich Klose's *Mysterium «Der Sonne Geist»* (1918) gibt sich im Aufgebot der Mittel wie in der geistigen Haltung unzweifelhaft als die Krönung eines Lebenswerkes zu erkennen, und Hermann Suters *«Laudi»* (1924) stellen den imponierenden Versuch dar, über das in Sinfonie und Kammermusik abschliessend Ausgesprochene und persönlich Formulierte hinaus in den Bereich des Allgemeingültigen und Monumentalen vorzustossen, wobei es dem Komponisten weniger auf scharfe persönliche Stilausprägung als auf Plastik ankommt. Als charakteristisch für die geschichtliche Stellung der *«Laudi»* bezeichnet Suters Biograph Wilhelm Merian «die Anknüpfung an den Vokal- und Instrumentalstil von Strauss und Thuille, eine eigenartige Verschmelzung Brahms'schen Vokalstils mit dem sinfonischen Orchesterstil des 19. Jahrhunderts und einer satztechnischen Zuwendung zu Bach'schen Problemen, eine archaische Tendenz im Liszt'schen Sinne fast mehr noch als im Geiste der César Franck'schen Neugregorianik und endlich einen tonmalerischen Einschlag». Dieser *Cantico delle creature*, in dem «die erste Periode der schweizerischen Musik gleichzeitig ihren Gipfel und ihren Abschluss erreicht hat», darf als schweizerisch in doppeltem Sinne gelten: einmal darin, dass er (um nochmals Merian zu zitieren) die «letzte Sublimierung eines musikalischen Stiles enthält, der mit der Urkraft der schweizerischen Berge und mit nördlicher Herbheit die Süsse und Sinnenfreudigkeit echt

italienischer Melodieführung und südlichen Temperaments vereinigt», zum andern aber auch darin, dass er herausgewachsen ist aus der bürgerlichen Musikkultur, wie sie unsere grossen gemischten Chorvereinigungen pflegen. Als ein Repräsentant dieser Kultur kann Hermann Suter angesprochen werden. Auch Fritz Bruns charaktervolle «Verheissung» (nach Goethe), sein erstes und zugleich letztes Chorwerk grossen Stils, ist auf diesem Boden gewachsen, und selbst Schoecks Chorwerke wären kaum je geschrieben worden ohne die zeitweilige Berührung des Dirigenten Schoeck mit dem bürgerlichen Chorwesen. Bezeichnend genug, dass er als ein Individualist reinsten Wassers in späteren Jahren nur noch ganz vereinzelt und aus der erlebten Spannung zwischen Individuum und Gemeinschaft zur chorischen Gestaltung kam (Trommelschläge, Eichendorff-Kantate). War der Lenausche «Postillon» wehmüt-überglänzter Nachklang, Verklärung versunkener Romantik, so die «Dithyrambe» (1911) trotz der aufgebotenen chorischen Massen subjektivstes Bekenntnis im Goetheschen Sinne, von dem aus kein Weg in die chorische Kunst weiterführen konnte. Was sonst noch in der Chortradition des 19. Jahrhunderts wurzelt, etwa die bezeichnenderweise ziemlich niedrige Opuszahlen tragenden grossformatigen Werke von Andreae und Courvoisier, wie diejenigen von Ernst Kunz (Weihnachtsoratorium, Huttens letzte Tage, Requiem), Emil Frey, Heinrich Pestalozzi, Max Haefelin, Fred Hay, Richard Flury (Messe, Te Deum), Max Kuhn u. a. gelangt über gediegenen Eklektizismus nicht hinaus. Mehr Profil und Gewicht ist einigen grösseren Werken eigen, in denen sich mit überlieferten Ausdrucksformen der Nachromantik ein neuer Gestaltungswille paart: Werner Wehrli's Weltliches Requiem auf eine eigene Dichtung und sein zart-intensives «Allerseele», Luc Balmers Petrarca-Sonett, K. H. Davids Minnelieder-Kantate, Paul Müllers erstes Te Deum und Walter Geisers «Stabat mater» verdienen in diesem Zusammenhang genannt zu werden. Dass im begrenzten Rahmen des orchesterbegleiteten Männerchors aus der Verbindung von spätrömantischer Ausdrucksdifferenzierung und impressionistischer Reizsamkeit gelegentlich etwas Eigenartiges hervorgehen kann, lehren die feinen Eichendorff-Chöre von



Hermann Suter
Zeichnung von Rudolf Löw



Willy Burkhard

Walter Schulthess. Für Männer- und gemischten Chor schreiben heute, im Anschluss an das in der Nachromantik wurzelnde niveaubewusste Chorschaffen der Suter, Vogler, Niggli, Brun, Andreae, Schoeck und David, insbesondere Hans Lavater, Heinrich Pestalozzi, Ernst Kunz, Walther Aeschbacher, Otto Kreis gediegene, zwischen homophonem und polyphonem Stil vermittelnde Gebrauchsmusik.

Entscheidende neue Impulse empfängt die Chormusik durch die Generation der um 1900 herum Geborenen: Paul Müller, Moeschinger, Burkhard, Beck, Blum und Sutermeister stehen im Vordergrund, doch treten ihnen zahlreiche Gleichgesinnte zur Seite: Ermatinger, Brunner, Matthes, Jenny, Ernst Hess, Zentner u. a. pflegen vorwiegend polyphone Satzformen, die Motette und die mehrteilige, oft mit solistischen Teilen durchsetzte Kantate. Vom archaischen bis zum extrem-dissonanten Chorsatz findet man alle Spielarten vertreten. Um die Mitte ihres vierten Lebensjahrzehnts geben Conrad Beck in seinem *Angelus Silesius-Oratorium* (1934), Willy Burkhard im *«Gesicht Jesajas»* (1935) und Albert Moeschinger in der *Landesausstellungskantate «Tag unseres Volks»* erste Zusammenfassungen des in der Chorkunst Angestrebten, wobei es in jedem der drei Fälle bezeichnend ist, dass die stilistische Verfestigung und Klärung in den chorischen Partien bedeutend weiter vorgeschritten erscheint als in den solistischen. Der auf dem Boden der alten Chorpolyphonie gewachsene neue Chorstil bleibt tonal und vorherrschend linear gebunden. Vor allem befreit er sich von der trägen und massigen Akkordik des nicht ganz mit Unrecht in Verruf geratenen Chorlied- und Balladentyps, er gibt den Stimmen melodisches und rhythmisches, nicht mehr ausschliesslich von der Sprachdeklamation bestimmtes Eigenleben zurück. Artistische Ueberspitzung, wie sie etwa in Beck's Lyrischer Kantate (nach Rilke) zutage tritt, hat sich rasch von selber korrigiert: in der Plastik der Oedipus-Kantate und der Gelöstheit der Tauler-Motette *«Es kummt ein Schiff geladen»* kommen bei Beck Grundstrebungen der neuen Chorkunst rein und beispielhaft zur Auswirkung. Bei Burkhard, der im Mittelpunkt steht, bildet oft eine beschränkte Zahl von Intervallformen die konstruktive Grundlage des Tonsatzes. Das nachstehende Bruchstück

eines Cantus-firmus-Satzes aus dem «Gesicht Jesajas» verwendet zum Beispiel als musikalische «Bausteine» nur kleine und grosse Sekunde und verminderte Septime:

1.

Aus die - fer Not schrei
denn ih-re Mis-se-zit drückt sie, drückt sie, drückt sie, daß sie fal-len muß

Und in dem gleichfalls imitierten Abschnitt aus Burkhard's Motette «Die Verkündigung Mariae» treten Sekunde, Quarte und Quinte als die Grundformen hervor, die den melodischen und harmonischen Charakter bestimmen:

2.

Der hei - li - ge Geist wird a - ber dich kom-men, und die
hei - li - ge Geist wird a - ber dich kom-men, und die
poco f. cresc.
und die Kraft des Hock - sten wird

Die oft bis zur Härte gesteigerte Herbheit des klanglichen Ergebnisses bedeutet Reaktion auf eine weichliche und schwülstige, im satten Akkordklang ruhende Chorliteratur, ist aber auch bereits gültiger Ausdruck eines neuen, im Eigenleben der Stimmen sich offenbarenden rein-musikalischen Bauwillens und einer sich selber bewusst gewordenen Kraft, die, dem Sentiment abhold, Kühle und Klarheit über alles schätzt und Linie mehr als Farbe sucht. Eine natürliche Folge ist, dass die Vorherrschaft der massiven, klangrundenden Vierstimmigkeit gebrochen wird und die alte Linienkunst der Bicinien und Tricinien für gleiche und gemischte Stimmen wieder auflebt. Burkhard's Chorduette und Angelus Silesius-Spruchkompositionen, sowie Adolf Brunners Altdeutsche Liebeslieder zu drei Stimmen, aber auch zahlreiche neue Volksliedsätze von Alfred Stern mögen als

Beispiele für viele gelten. Der neu erweckte Sinn für das Lineare erlaubt sogar die Beschränkung auf schmucklose chorische Einstimmigkeit: die scharfprofilierten Choräle des «Jesajas», die «Versuchung Christi» und der 93. Psalm von Burkhard gehören hieher. Sie zeigen, welch tiefgreifende Wandlung sich gerade im chorischen Schaffen vollzogen hat. Auch im akkordischen Satz sind neue Kräfte lebendig: die Anfangstakte von Heinrich Sutermeisters Andreas Gryphius-Chorkantate (1938) mit den ruhevollen Quintklängen, der einfach-klaren Diatonik des Melos und der subdominantisch betonten Harmonik lassen mehr als nur Technisches erkennen.

3.



Sie erhellen auch etwas von dem Geist und der Gesinnung, aus der die Chorkunst dieser Generation erwächst. Neuzeitliche Elemente sind sowenig zu überhören wie der Wille zum Neuansetzen mit urältesten, primitivsten Gestaltungsmitteln. Das Zurückgreifen bis zu den mittelalterlichen Motettisten, zum gregorianischen und lutherischen Choral und zu den Motetten- und Liedmeistern des 15. bis 17. Jahrhunderts ist gelegentlich bis zur Stilkopie getrieben worden; es hat aber bei einigen Persönlichkeiten, die im besten Sinne des Wortes als konservativ gelten können, bei Erhart Ermattinger (Motetten und Psalmen), Adolf Brunner (Messe), René Matthes (Chöre und Kantaten) und namentlich auch bei Paul Müller (zweites TeDeum, Messe für Frauenstimmen, Sonnengesang, Liedmotetten) zur Neugeburt eines chorgerechten Stiles geführt, dessen Entfaltung eben erst begonnen hat und dessen Auswirkung auf die Chorpflge in der Schweiz mehr und mehr fühlbar wird. Um die geistige Bedeutung dieser Chorbewegung, sowohl der «konservativen» als der «radikalen» Richtung voll zu würdigen, bedarf es auch eines Blicks auf die Texte. Bibelsprüche, Psalmen und die tradi-

tionellen liturgischen Texte der katholischen Kirchenmusik stehen im Vordergrund, Kirchenlieder erscheinen mit den alten und mit neuen Weisen in neuem Tonsatz. Nicht das Religiöse allein, das Allgemeingültige wird gesucht und geht vor dem Individuellen. Neben Dichtern des 17. Jahrhunderts (Silesius, Gryphius, Fleming u. a.) erscheinen im weltlichen Bereich etwa noch Goethe und Claudius, von den Romantikern fast nur Eichendorff und von den Modernen weitaus am häufigsten Rilke.

Aus der *Laienmusikbewegung* und für sie sind in den letzten Jahren einige Werke entstanden, die auch über diesen Kreis hinaus Beachtung verdienen: Werner Wehrli's kleine Kantaten sind hier neben K. H. Davids «Morgenmusik» zu stellen. Conrad Beck schrieb für Mittelschulen ein Liederspiel «Ecce gratum» auf lateinische Texte aus den Carmina burana, Ernst Kunz, Rudolf Moser und Wilhelm Arbenz schufen Kantaten zu Schulfesten, und Alfred Stern, W. S. Huber, René Matthes und Ernst Kunz haben mit verschiedenen andern namentlich das schweizerische Volkslied zum Gegenstand zahlreicher Bearbeitungen für gleiche und gemischte Stimmen mit und ohne Instrumente gemacht.

Sololied und -kantate

Dass dem Sololied im Gesamtrahmen der Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts eine hervorragende Stellung zukommt, dankt es vor allem Othmar Schoeck, im weitem freilich auch Lebensbedingungen, die der Hinwendung zur lyrischen Kleinform und der Pflege einer um individuellsten und intimsten Ausdruck der Persönlichkeit ringenden Kunst günstig sind. Von der «Wetzikonener Liederschule» über Nägeli, Fröhlich und Schnyder von Wartensee, über Baumgartner und Walter bis hinauf zu Huber, Suter und Andrae und deren Zeitgenossen ist der lyrische Strom nie versiegt, zum Schaffensmittelpunkt ist das Lied aber erst bei Courvoisier und Schoeck geworden. Walter Courvoisiers Rang als Lyriker wird bestimmt durch die fünf Bände Geistlicher Lieder, zu denen noch die altdeutschen Lieder und die vier Hefte Kinderlieder hinzugerechnet werden dürfen. Gregorianischer und lutherischer Choral, altdeutsche Dichtung so gut wie die Romantik sind als Quellen seiner alle Merkmale

einer Spätblüte tragenden Liedkunst von Bedeutung. Von den Feinheiten und Differenzierungen der Hugo Wolfschen Alterationsharmonik und von einer ganz persönlich geönten Zartheit und Innigkeit wechselt Courvoisier nicht selten hinüber zu einer Herbheit und Weiträumigkeit, die mit der münchenerischen Sphäre Thuilles (mit der er künstlerisch und persönlich verbunden war) nichts mehr zu tun hat.

Im Liede Othmar Schoecks, des legitimen Erben der grossen Liedmeister des 19. Jahrhunderts, erblicken wir den reinsten und stärksten Ausdruck schweizerischen Wesens in der Musik, und zugleich den bedeutendsten Beitrag zur gemeindeutschen Musik unserer Zeit. Das Schoecksche Liedschaffen, über das bereits verschiedene Sonderdarstellungen vorliegen, kann hier nicht im Einzelnen gewürdigt werden. Wie dem lyrischen Urquell, der im jungen Schoeck elementar aufbrach, das Erleben Schubertscher und Wolfscher Liedkunst die melodischen und harmonischen Bahnen wies, hat Ernst Isler in seiner Betrachtung des Frühliedes gezeigt, während vom Schreibenden untersucht worden ist, wie die bald einsetzende stilistische Verfestigung zur Ausbildung von meist eintaktigen, den «Grundton», die Stimmung des Gedichts musikalisch, das heisst in den melodischen, harmonischen und rhythmischen Bauelementen festlegenden Gebilden, sowie zu einer charakteristischen Rückungs- und Sequenzierungstechnik geführt hat.



Was das Schoecksche Lied an geistigen und seelischen Ausdruckswerten birgt, und was es über das innige Verhältnis des Komponisten zu seinen Dichtern, zu Mensch und Natur in Tönen aussagt, die vom Zartesten bis zum Mächtigsten alle Stufen durchlaufen, das hat in Hans Corrodis Monographie erschöpfende Darstellung gefunden.

Die Schaffensperioden lassen sich nicht scharf abgrenzen: das gesamte Liedwerk Schoecks lässt mehrfach ein Wiederansetzen innerhalb eines scheinbar bereits ausgeschrittenen Kreises erkennen, und die Schoecksche Lyrik sollte demnach nicht so sehr unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung als vielmehr einer von Anbeginn festgegründeten und sich bekennenden geistig-seelischen Wesensform betrachtet werden. Immerhin darf dem beglückend hell aufklingenden, durch seinen grossen melodischen Zug mitreissenden Frühlied (op. 2 bis op. 17) eine durch die Namen Uhland, Eichendorff, Goethe, Spitteler, Hesse, Hafis bezeichnete neuere Gruppe von Liedern der erreichten Meisterschaft (op. 19 bis op. 34) und dieser wieder die Reihe der Zyklen nebst den Hesse- und Claudius-Liederheften gegenübergestellt werden. Die musikalisch-geistige Bindung grösserer Gedichtgruppen — seien diese vom Dichter ursprünglich als Einheit gedacht oder erst vom Komponisten zueinander in innere Beziehung gesetzt (Elegie, Notturmo) — darf als das Kennzeichen dieser dritten, etwa von op. 36 bis op. 52 reichenden Periode angesehen werden. Lenau, Eichendorff und Keller sind die Dichter, zu denen Schoeck hier immer wieder zurückkehrt. In diesen neuern Werken hat der ganz persönliche Züge aufweisende harmonische Stil Schoecks seine wohl endgültige Durchbildung erfahren. Zufolge des eigentümlichen und hohen Gehaltes an atmosphärischen Werten und der überall gewährten Einheitlichkeit und Gestaltklarheit eines Tonsatzes, der sich niemals ins Nur-Impressionistische verflüchtigt, tritt die absolute Gesangsmelodik vielfach hinter subtiler Deklamation des Gedichtes zurück. Die schon früh zu beobachtende wellenförmige Linienführung bleibt für den deklamatorischen wie für den melodischen Reifestil charakteristisch. Beide Elemente erscheinen in einem Beispiel wie dem folgenden (aus den Hesse-Liedern des Opus 44) verschmolzen.

5.



Tie - fe blau-e Nacht-ge-walt, die mein Herz - er - hellt, —

Mit der Vergeistigung geht eine immer deutlicher sich abzeichnende Verfeinerung des Satzbildes einher; es auf wenige Stimmen zu beschränken und durchsichtig zu halten, lässt Schoeck sich in den neuern Liedern mehr und mehr angelegen sein. Für die bei aller Ausdrucksfülle intimen und ausserordentlich feingliedrigen Begleitformen spreche eine Stelle aus dem «Wandsbecker Liederbuch»:

6.



Das Problem des Zusammenschlusses grösserer Gedichtfolgen zu einer geistigen und mehrfach auch formalen Einheit löst Schoeck stets auf neue Weise, ebenso wie das der Besetzung, vom Klavier allein (Wanderung im Gebirge, Wandsbecker Liederbuch) über kleines Kammerensemble (Gäseln, Wandersprüche) und Kammerorchester (Elegie) bis zum grossen Orchester mit Orgel (Lebendig begraben) reicht. Die Wandersprüche sind durch knappe Ritornelle rondoartig gebunden, «Lebendig begraben» rückt liedhaft geschlossene und durchkomponierte Gesänge in sinfonischen Zusammenhang und im «Notturmo» (1953) darf man wohl die geistes- und gefühlsmächtigste Gestaltung Schoecks, die neben der «Penthesilea» eigenwüchsigste Äusserung seines am Dichterwort entzündeten musikalischen Schöpferturns erblicken: wie hier absolute Formansprüche des Streichquartetts mit den besondern des durch das Medium der Musik zu dämonischer Ausdrucksintensität gesteigerten Wortes in Einklang gebracht sind, das sichert diesem im wort gebundenen und im wort entbundenen Gesang gleich erhabenen Nachtlid von der Einsamkeit auch eine einsame Stellung im lyrischen Schaffen der Gegenwart.

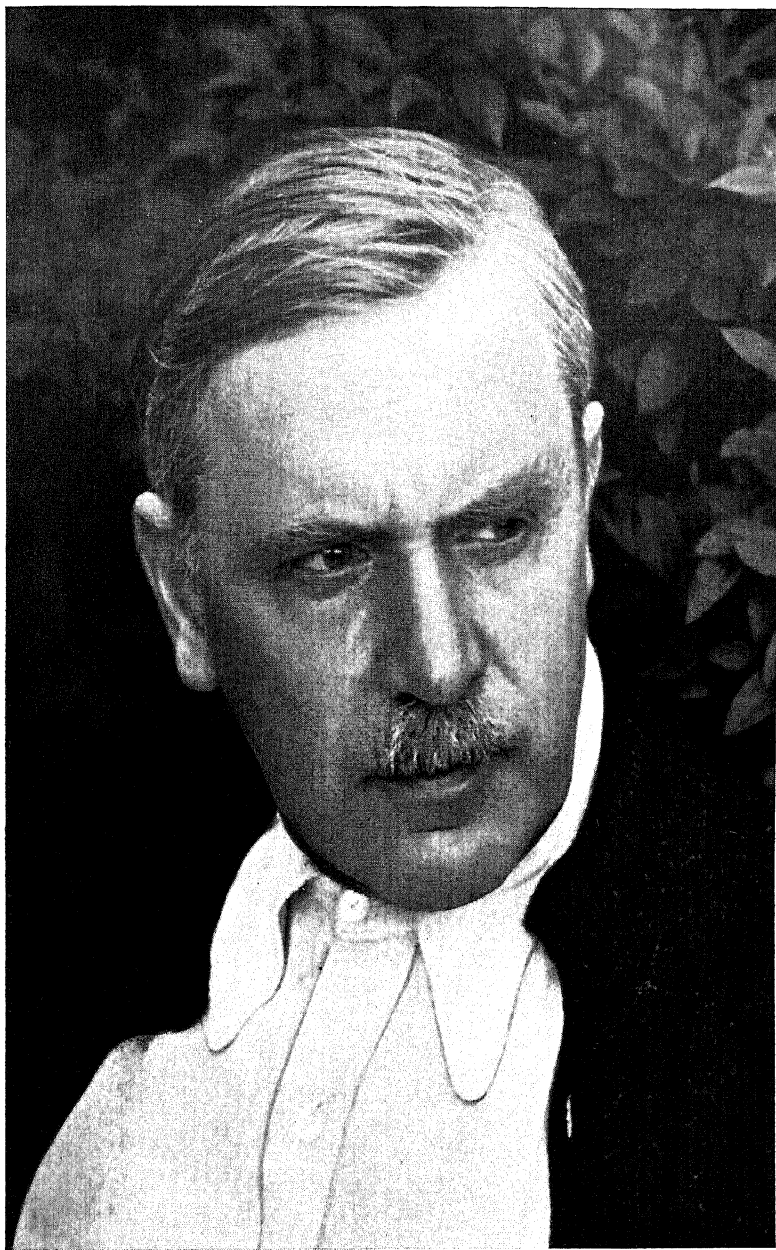
Die Lyrik Hermann Suters, Fritz Bruns, Volkmar Andraes, Heinrich Pestalozzis, Hans Jelmolis, Walter Langs und vieler anderer aus der älteren und mittleren Generation bewegt sich im wesentlichen in nachromantischen Bahnen,

wobei es auffallend ist, dass neben der deklamatorischen Durchbildung sich überall ein natürlicher Zug zu plastischer Melodik Geltung verschafft. Ein Abglanz der Schoeckschen Liedsonne fällt auf Werner Wehrlis echt empfundene Lyrik — zum Beispiel seinen Zyklus «Neues Hoffen» —, während anderes auf einen volkstümlichen Ton von oft kecker aber stets feingeistiger Haltung gestimmt ist. Walter Schulthess hat in seinen Karl Stamm-Liedern eine im Gesamtbild der schweizerischen Liedlyrik einmalige Verbindung von expressiver Harmonik und impressionistisch lockerer Farbigkeit gefunden.

Ein keineswegs nur als «Spezialität» beachtenswerter, lebenskräftiger Zweig am Baume des schweizerischen Liedes ist das Dialektlied, auf das wenigstens mit den Namen seiner wichtigsten Vertreter hingedeutet sei. Schon im 19. Jahrhundert sind nach Kuhn und Ferdinand Huber gelegentlich — zum Beispiel von Hermann Goetz — schweizerdeutsche Gedichte vertont worden, vorbildliche Prägung erhielt es in neuerer Zeit vor allem durch Friedrich Niggli, dem sich Joseph Lauber, Volkmar Andreae, Heinrich Pestalozzi, Hans Jelmoli, Werner Wehrli, Walter Schulthess und Walter Lang, in ganz volkstümlicher Haltung auch Casimir Meister, anschlossen. Auf der «Schwyzer Schnabelweid» der Meinrad Lienert, Josef Reinhart, Sophie Haemmerli-Marti u. a. sind nicht nur idyllisch-heitere, sondern mit viel Glück auch ernste Töne angeschlagen worden.

Das Orchesterlied (als Einzellied) ist bei uns wenig gepflegt worden. Wo grösserer Apparat aufgeboten ist, handelt es sich meist um Zyklen wie bei Andreaes koloristisch lebendigen Li-tai-pe-Gesängen und Langs Tagore-Liebesmusik oder seinen Galgenliedern nach Morgenstern.

Die junge Generation sucht ihr Verhältnis zur lyrischen Dichtung mit neuen Gestaltungsmitteln zum Ausdruck zu bringen. Von deutschen Dichtern sind es vor allem Goethe, Claudius und Eichendorff, denen immer wieder neue Bemühung gilt, daneben treten auch hier die Barockdichter in den Kreis und von neuern wieder Rilke; bei Willy Burkhard trifft man auch auf Morgenstern und Hamsun. Altdeutsche geistliche und weltliche Lieder und Spruchdich-



Othmar Schoeck



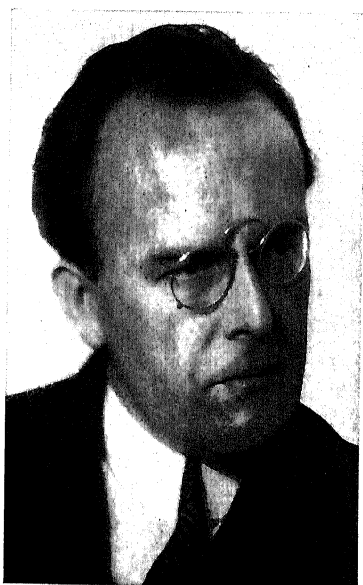
Friedrich Klose



Walter Courvoisier



Fritz Niggli



Ernst Kunz



Karl Heinrich David



Paul Müller



Walter Müller von Kulm



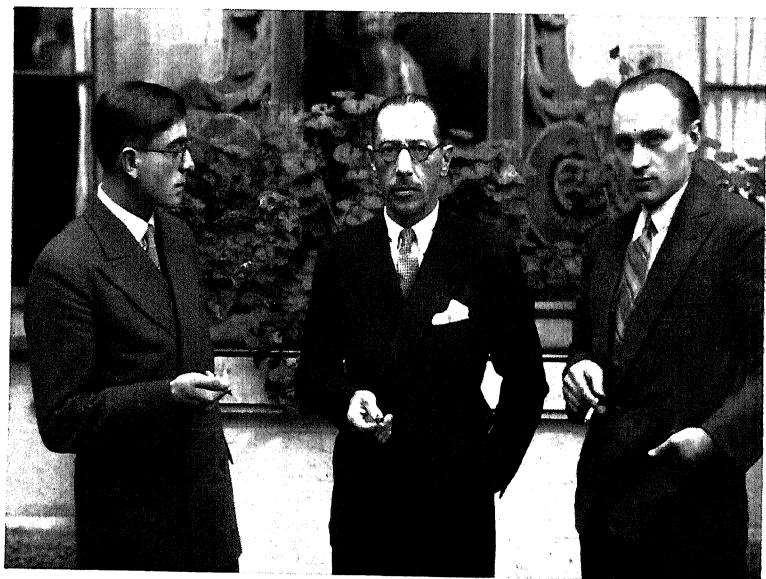
Walther Geiser



Albert Moeschinger



Conrad Beck



Conrad Beck und Paul Sacher mit Igor Strawinsky

tungen belegen den objektivierenden Zug, der vom romantischen Stimmungslied weg zu den stilisierenden Formen des geistlichen Konzerts und der Kammerkantate führt. Diese Entwicklung lässt sich beispielsweise bei Burkhard deutlich verfolgen, allerdings kommt es bei ihm auch schon zu Rückannäherungen, wie denn ja die meisten Entwicklungen sich in Spiralen vollziehen. — Ein neuer ariosierender Vokaltypus, bei dem die Gefahr des beziehungslosen Nebeneinanders von Text und Musik nicht immer gebannt erscheint, bildet sich in Anlehnung an Bachsche und vorbachsche Gesangsformen heraus. In den besten Werken weiss sich die Musik in eine nicht auf Stimmungseinheit, sondern auf rein-geistiger Analogien der Gestaltungsformen beruhende Uebereinstimmung mit der Dichtung zu setzen. Tonsymbolik spielt wie in der Barockmusik wieder eine wichtige Rolle. Zur weltlichen und geistlichen Solokantate und zum geistlichen Konzert weit eher als zum Lied oder Liederzyklus ist das meiste zu zählen, was Moeschinger, Beck, Burkhard, Blum, Brunner, Ermatinger u. a. für eine Solostimme mit Begleitung geschrieben haben. Dass neben das Klavier kleiner oder grösserer Kammerapparat tritt und auch die Orgel mit oder ohne konzertierende Instrumente häufig verwendet wird, ist gleichfalls bezeichnend für den Anschluss an vorklassische Form- und Besetzungstypen. Als charakteristische Werke dieser Stilrichtung, die gleich der engverwandten Chormusik konservative und radikale Exponenten kennt, seien hervorgehoben Moeschingers *Angelus Silesius-Solokantate*, Burkhard's *Rilke-, Morgenstern- und Hamsun-Zyklen*, Beck's *Kammerkantate nach den Sonetten der Louise Labé*, Erhart Ermatingers *Passionskantate*, Robert Blums *Psalmen* und geistliche Konzerte und Sturzeneggers *Altdeutsche Kantate*. Dass daneben um das Lied im älteren Sinne auch bei den Jüngsten immer wieder gerungen wird, bezeugen u. a. Huldreich Georg Fröhs *Maori-Lieder* und (trotz der Formbezeichnung) Rudolf Wittelsbachs *Alt-Kantate*. Ihrer Artistik stellen Albert Moeschinger mit zehn altdeutschen Liedern und Rudolf Moser mit archaisierenden, gleichfalls auf altdeutsche Texte gesetzten Gesängen, die neben dem Klavier auch Streicher und Bläser verwenden, eine Form gegenüber, die eher beim alten Strophenlied anknüpft.

Bühnenwerke

In der Opernproduktion der deutschen Schweiz seit 1900 ist mehr musikalisch Gehaltvolles in Erscheinung getreten als wirklich Bühnengerechtes. Zu den wenigen Werken der ersten Periode, die lebensfähig geblieben sind, gehört Friedrich K l o s e s «Ilsebill» (1903), die der Komponist als «dramatische Sinfonie» bezeichnet, da sie die dramatischen Prinzipien Wagners mit denen der Sinfonie zu verbinden sucht. Im tonsprachlichen Pathos, das hier in die Märchenwelt eingeführt wird, und in der der Grösse des Vorbildes nicht unwürdigen Monumentalisierung der Gestalten wird die Wagnernähe deutlich. An geistigem Format ist «Ilsebill» bis zu Schoeck — der übrigens den gleichen Vorwurf als dramatische Kantate behandelte — jedenfalls nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Georg Haesers «Hadlaub» bewegt sich ebenso wie Hans H u b e r s Opernschaffen in den traditionellen Bahnen zwischen «gemässigtem» Musikdrama und romantisch-volkstümlichem Operntyp. Die bemerkenswerte Lebendigkeit der Charakterzeichnung, namentlich in Hubers «Simplicius» und in der «Schönen Bellinda» — deren Prolog die romantische Oper gegen überkluge Spötter hübsch zu verteidigen weiss — reicht nicht aus, den im Ganzen doch etwas schwerfälligen Werken dauerndes Bühnenleben zu sichern. Die Ansätze zu einer nationalen Opernkunst, die man bei Huber findet, sind in der Folge nicht weitergeführt worden; was später Louis Zehnter mit seinem allzu harmlosen «Amfeld der Zöllner», Hans Haug mit «Madrise» und Ernst Kunz mit einem populären «Vreneli ab em Guggisberg» gegeben haben, sucht das Nationale im Sinne von Bodenständigem zu interpretieren.

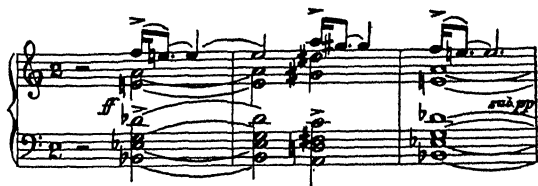
Die ältere Generation stellt in Walter Courvoisier, Volkmar Andreae und Karl Heinrich David Opernkomponisten von eigenem Profil. C o u r v o i s i e r s «Lanzelot und Elaine» spricht allerdings mehr für den zarten und intensiven, noch stark in der Tristansphäre befangenen Lyriker als für den Dramatiker, und auch in der heiteren Cellini-Oper «Die Krähen» sind es vorwiegend feine Einzelzüge, die zu fesseln vermögen. Ein grossangelegtes posthumes Bühnenwerk Courvoisiers «Der Sünde Zauberei» meistert die Gegenwelten des Calderonschen Stückes mehr im Sinne des orato-

rienhaften Mysteriums als der grossen Oper. An die bedeutende, in der stilistischen Zusammenfassung imponierende Schöpfung hat sich bisher keine Bühne gewagt, vor allem wohl, weil sie in jedem Sinne anspruchsvoll ist.

Nach einem düstern Einakter «Ratcliff» ist Volkmar Andrae mit seinen auf einem geschickten Buch Ferdinand Lions aufgebauten «Abenteuern des Casanova» (1924) ein bühnenwirksames Opernwerk gelungen, das in den leicht hingeworfenen charakteristischen und lyrischen Themen, den durchsichtigen Orchesterfarben und der flüssigen Deklamation eine ursprüngliche Begabung für das Theater verrät. Von den vier als Einakter ausgeformten Abenteuern ist jedes auf ein eigenes nationales Kolorit abgestimmt; in ihrer Folge entsprechen sie etwa den vier Sätzen einer Sinfonie: das venezianische dem Kopfsatz, das pariserische einem graziösen Scherzo, das spanische einem Adagio affetuoso, das preussische einem burlesken Finale. Treffsicherheit und Beweglichkeit der Tonsprache erscheinen auch für K. H. Davids erste Opern — die romantische Märchenoper «Aschenputtel» und «Der Sizilianer» (nach Molière) — charakteristisch; als Versuchen, die Elemente der Spieloper in eine zeitgemässe dramatische Ausdrucksform zu bringen, ist ihnen allerdings ebensowenig ein dauernder Erfolg beschieden gewesen wie der lyrischen Oper «Traumwandel», in der einzelne, vom Komponisten selber nach einer Turgenjewschen Novelle geschaffene Szenen subtilste Seelenstimmungen zu einer Klangatmosphäre von kammermusikalischer Differenzierung verdichten.

Was Othmar Schoeck zur Oper geführt hat, ist nicht so sehr eine bestimmte, zur Verwirklichung drängende Vorstellung vom Wesen des musikalischen Dramas, als vielmehr der Wunsch, intensivster, im lebendigen Wort verborgener Gefühlsspannung in grösserem Formzusammenhang durch das Medium des singenden und agierenden Menschen Ausdruck zu geben. Bei seinem ersten Schritt auf die Bühne (mit Goethes Singspiel «Erwin und Elmire») bleibt er freilich noch völlig Lyriker. Er hat sich als solcher auch später nie verleugnet, aber sein vollblütiges Musikertum hat sich auch im dramatischen Spannungsfeld eigenkräftig bewährt. Schon im «Don Ranudo» erscheint — so sehr in blühenden

Arien, Duetten und Ensembles eine an Mozart und Schubert gemahnende Musizierlust sich auslebt — die Gestalt des adelsstolzen Narren von einer Musik umweht, in der etwas von der tragischen Leidenschaft zu spüren ist, die in der «Venus» und in der «Penthesilea» dämonisch ausbricht und über alles Spielhafte hinaus in die Nachbarschaft der grossen Bekenntniswerke von der Art der «Elegie», des «Lebendig begraben» und des «Notturmo» führt. Musikdrama oder Oper bedeutet für Schoeck keine Alternative; er bedient sich der Stilmittel beider Gattungen zum musikalischen Herausarbeiten der tragenden Idee seiner Bühnenwerke — dass dieser Idee alles andere untergeordnet wird, darin beruht die überzeugende Macht seiner auf Höhen, aber auch in Abgründe der Seele gewaltig mitfortreissenden Opernmusik, beruhen ihre grossartige Einseitigkeit wie ihre gelegentlichen Schwächen. Die Stoffe seiner Opern findet er teils in der deutschen und nordischen Literatur (Goethe, Holberg, Kleist, Grimm-Märchen, Eichendorff), teils in der französischen des 19. Jahrhunderts (Mérimée, Balzac). In «Erwin und Elmire» bleibt der Typus Singspiel, im «Don Ranudo» der der komischen Oper streng gewahrt, «Venus» dagegen wird nach einem lyrischen ersten Akt mit seinem grossen Chorfinale bald zum Monodrama der im eigenen Feuer sich verzehrenden Künstlernatur. In der «Penthesilea» (1927) gestaltet Schoeck den tragischen Kampf der Geschlechter vor dem charakteristisch getönten Klanghintergrund des Kriegslärms in stärkster musikdramatischer Konzentration, wobei der tragischen Gegenspannung in einer Polaritätsharmonik eigenster Prägung musikalische Gestalt verliehen ist. Die Akkordtürme der Anfangstakte



sind als die Kraftzelle zu betrachten, von der aus nicht nur die vertikale Struktur, sondern auch die harmonische Gesamtanlage der «Penthesilea» bestimmt wird. Dass ein Werk

von der unerbittlich strengen Haltung dieser Kleist-Oper, — eines Gipfels im modernen Bühnenschaffen —, nach Stil und Form einmalig bleiben musste, ist fast selbstverständlich. Das Märchen «Vom Fischer un syner Fru» (1930) formt Schoeck aus drei Elementen zur dramatischen Kantate: zwischen den realistischen Dialog schieben sich orchestrale Variationen als absolute kontrapunktische Musizierformen, während die Meermusik des Vorspiels und die zweimalige wortlose Kantilene den Rahmen und die lyrischen Sammel- und Ruhepunkte zu schaffen bestimmt sind. Unter den Bühnenwerken Schoecks ist der «Fischer» vielleicht nicht das theatralisch wirksamste, wohl aber das meisterlichste und reifste, nach Form und Inhalt ausgewogenste. «Massimilla Doni» sucht das Opernhafte, das der Balzacsche Novellenstoff zwanglos darbietet, zu vergeistigen und die subtile seelische Problematik der beiden Hauptgestalten durch ein parallel geführtes Gegenpaar und durch theoretisierende Kontrastfiguren zugleich darzustellen und zu deuten; es wendet sich mit dieser anspruchsvollen Kontrapunktik vielleicht mehr an den Kenner als an eine breite Hörerschicht, der die primär lyrisch gehaltene Musik mit ihren traditionell-opernhaften Zügen sonst eher entgegenzukommen scheint. Im zart-intensiven Ausdruck des Seelischen ist eine letzte, den jüngsten Liederheften entsprechende Differenzierung gewonnen. Von der neuen vieraktigen Oper nach Eichendorffs Erzählung «Schloss Durande», zu der Hermann Burte das Buch geschrieben hat, soll hier nur soviel gesagt werden, dass in ihr dem Ensemble und dem Chor breiter Spielraum gewährt wird.

Mehr nur gelegentlich haben sich mit der Oper Werner Wehrli, Ernst Kunz und Richard Flury beschäftigt. Wehrli's Hans Sachsische Einakter «Das heisse Eisen» von 1916 war ein ebenso entschiedener als glücklicher Schritt zum rein Spielhaften, leider ist er bei Wehrli selber ohne Folge geblieben; als er sich nach fünfzehn Jahren wieder mit der Oper einliess, geschah es ganz bekenntnishaft mit einem auf eigenen Text geschriebenen Einakter «Das Vermächtnis». Ernst Kunz, dessen Volksoper in anderm Zusammenhang schon genannt wurde, wollte in seinem «Fächer» (nach Goldoni) «zu reinen Formen und zum unkörperlichen Primat

der Musik» gelangen, ist bei der Verfolgung dieses (dem Busonischen Ideal gemässen) Zieles jedoch nicht bis zu selbstständiger Stilbildung vorgedrungen. Richard Flury versuchte sich früh an Wildes «Florentinischer Tragödie» und schrieb in nachwagnerisch-neudeutschem Mischstil später auch noch eine «Helle Nacht» und (in italienischer Sprache) eine Commedia lirica «Casanova e l'Albertolli». Aus den Reihen der jungen Generation hat sich der gewandte, aber stilistisch zuweilen etwas unbedenkliche Hans Haug ausser mit seiner betont volkstümlichen «Madrisa» mit der komischen Oper «Don Juan in der Fremde» und einem «Tartüffe» verdiente Bühnenerfolge geholt, denn beide Werke bestechen durch den sicheren Theaterinstinkt, der sich in wendiger und spritziger, im Lyrischen gefälliger Musik kundgibt. Mit einer Funkoper und einem Ballett hat sich der junge Berner Heinrich Sutermeister auf die grosse und verantwortungsvolle Aufgabe einer «Romeo und Julia»-Oper nach Shakespeare vorbereitet. Dem starken Sinn für theatralische Wirkungen verbindet sich der Wille zu konsequentem Einsatz neuer, sauberer Stilmittel. Nach der «Schwarzen Spinne» und dem Ballett «Das Dorf unter dem Gletscher» darf man der neuen Oper mit besonderen Erwartungen entgegensehen. Während Beck sich bisher nur mit einem heitern Ballett (La grande Ourse), Burkhard mit dem Laupen-Festspiel der Bühne genähert haben, wagt sich Walter Müller v. Kulm nach seinem Mutterland-Festspiel und dem Ballett «Die blaue Blume» nunmehr an eine Oper «Der Erfinder». Robert Blum hat — wenn man von einem jugendlichen Versuch und von dem St. Galler Mysterienspiel absieht — mit viel Glück einen neuen Typ von Schauspielmusiken (Der arme Mann im Toggenburg, Hansjoggel im Paradies, Der Bauer als Millionär) geschaffen, und sich ausserdem mit einem Volksliederspiel «Im Aargäu sind zweu Liebi» und mit Festspiel- und Filmmusiken als ein anpassungsfähiger, in allen Grenzgebieten der Bühnenkunst ebenso ziel- und stilsicherer als niveaubewusster Autor ausgewiesen. Die Gabe der Einstellung auf begrenzte Mittel und mehr volks- oder jugendtümliche Theaterpflege, die Fähigkeit, bei Auftrags- und Gelegenheitswerken saubere und oft eigenartige Lösungen zu finden, darf gerade der jungen Generation nachgerühmt

werden. Es braucht dabei nicht nur an die würdige Fortführung der von Huber und Barblan festgelegten «klassischen» Festspieltradition gedacht zu werden. Knüpft Wehrli zum Teil wenigstens noch an sie an, so bewegt er sich in einzelnen seiner zahlreichen Festspiele im Ton, in den Formen und Besetzungen auf neuen Wegen. Um aus der Fülle nur noch einige bekannte Namen herauszugreifen: Walter Müller v. Kulm, Paul Müller, Hans Haug, Willy Burkhard, Wilhelm Arbenz, H. G. Früh, Ernst Hess haben insbesondere mit den für die Schweizerische Landesausstellung in Zürich geschaffenen Szenenmusiken bewiesen, dass auch die «neue Musik» in zuchtvoll klaren und herben Gestaltungen dem Volksempfinden Rechnung zu tragen, es kraftvoll anzusprechen vermag. — Märchenopern und mehr oder weniger volkstümlichen Singspielen haben sich die Vertreter der verschiedensten Stil- und Geschmacksrichtungen zugewandt: Carl Voglers «Rübezahl» und «Fiedelhänschen» und Friedrich Niggli's liebenswürdiges Volksliederspiel «Lasst hören aus alter Zeit», Hans Jelmolis Singspiele, Werner Wehrli's zart-poetischer «Märchenspiegel», Rudolf Mosers «Fischerin» (nach Goethe), Luc Balmers «Mädchen mit den Schwefelhölzchen», Alfred Sterns Weihnachtsspiel nach alten Liedern und W. S. Hubers volkstümliche Spiele sind in diesem losen Zusammenhang zu nennen. Auch in zahlreichen Ballettmusiken (David, Wittelsbach, Müller v. Kulm, Hess) und in Bühnenmusiken zu klassischen und modernen Schauspielen und in einigen Kinderopern (Wehrli's «Auf zum Mond», Kammerers «Wir geben eine Zeitung heraus», Frühs «Ferien, Juchhe») offenbart sich die Theaterfreudigkeit des Schweizlers. Schliesslich hat auch die Operette dank dem Können und dem Geschmack Paul Burkhard's — neben dem auch K. H. David mit seinem «Weekend» und Paul Schoop zu nennen sind — neuerdings einen Aufschwung genommen.

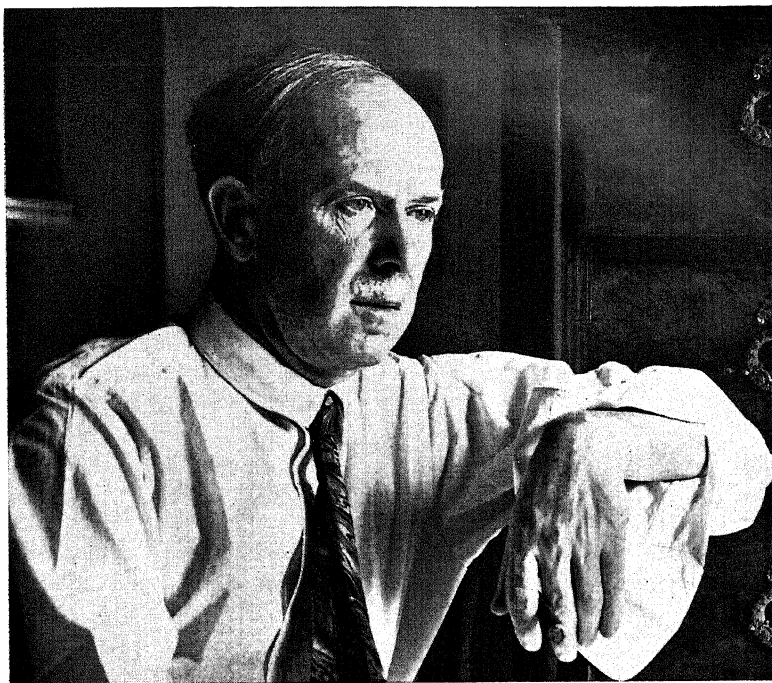
3. INSTRUMENTALMUSIK

Orchestermusik

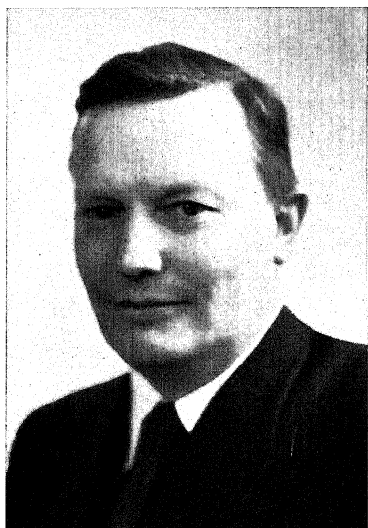
Orchester- und Kammermusik lassen sich in der nachromantischen «ersten Periode» der neuern Schweizer Musik noch leicht abgrenzen, im Schaffen der jungen Generation

dagegen verschwimmen die Grenzen: das grosse farbenreiche Orchester wird weit seltener aufgeboten, neben dem auffallend oft verwendeten Streichorchester erhält mittlere und kleinere Besetzung den Vorzug, vor allem aber dringen neben konzertanten Elementen Geist und Technik des Kammerstils auch in die Orchestermusik ein. Zuweilen bleibt chorische oder solistische Stimmenbesetzung freigestellt. Abwendung von der Sinfonie, mehr noch von der sinfonischen Dichtung und Hinwendung zu reinen Spielformen wird zur typischen Erscheinung. Mehrsätzliche Formen lehnen sich gern an die barocken Typen der Partita und Suite an, die sich zumeist aus einigen der folgenden Formen zusammensetzen: Präludium, Toccata, Canzone, Sonata, Aria, Ostinato, Fuga, Finale. Für die Verbindung von konzertantem, kammermusikalischem und orchestralem Stil besonders bezeichnend sind Kompositionen, die als Concerto, Concertino, Concerto grosso auftreten. Neben Divertimenti, Serenaden, Fantasien finden sich auch unverbindliche Titel wie «Musik für Orchester», «Drei Stücke für Streicher», «Spielmusik für verschiedene Instrumente» u. ä.

Die Sinfonik nachklassisch-romantischer Haltung hat im 20. Jahrhundert immerhin noch eine kraftvolle Spätblüte erlebt. Neben Huber, der in anderm Zusammenhang genannt worden ist, hat Hermann Suter in seiner «schweizerischen» Sinfonie in d-Moll (1913) um eine nationale Sinfonik grossen Stils gerungen. Trotz den vom Komponisten selber gegebenen programmatischen Erläuterungen und mancher neudeutscher Züge setzt das Werk doch eher die Linie Brahms-Reger fort. Das «schweizerische» wird man hier wie anderswo durchaus nicht nur in der Verwendung volkstümlichen Themengutes (das auch bei Huber und Brun erscheint), also nicht nur in der militärischen Humoreske des zweiten Satzes und dem älplerischen Volkstrubel des Finale, sondern ebenso sehr in den Wetter- und Temperamentskontrasten des trotzerfüllten ersten Kopfsatzes und der aus der Einsamkeit erhabener Hochgebirgsnatur geschöpften tiefen Stimmung des Adagio zu erspüren vermögen. Die Tradition der Sinfonie grossen Stils setzt in neuerer Zeit vor allem Fritz Brun fort, dessen herbe und schwerblütige Natur bisher in sieben nicht nur grossformatigen, sondern auch zu wirk-



Fritz Brun



Henri Gagnebin



Luc Balmer



Heinrich Sutermeister



Robert Blum



Werner Wehrli



Rudolf Moser

licher Grösse aufwachsenden Werken aus oft vergrübelter und verkrampfter Haltung sich freigerungen hat: die Variationen über das Tessiner Dreikönigslied «Noi siamo i tre re» aus der Dritten, die grossartige Chaconne aus der Fünften über das nachstehende, für Bruns melodische Erfindung charakteristische Thema,

8. ~



der erhabene langsame Satz aus der Sechsten und der kammermusikalisch gelöste und verinnerlichte, als Huldigung an Schoeck gedachte «Nachklang» der Siebenten bezeichnen einige der wichtigsten Einzelstationen auf dem Wege eines eigenwilligen, mit Geist und Technik der Sinfonie tief vertrauten Musikers echt schweizerischer Geistesprägung. Was neben Suter und Brun zumeist von Vertretern der älteren Generation an sinfonischen Werken geschrieben wurde, die Sinfonien Volkmar Andreaes (C-Dur), Emil Freys (d-Moll mit Te Deum-Finale), Max Haefelins (a-Moll), von Ernst Kunz und Richard Flury, ferner die Sinfonia breve Heinrich Pestalozzis und Werner Wehrlis Sinfonietta, das tritt gegenüber diesen charaktervollen Leistungen zurück. — Grössere Bedeutung kommt der Sinfonie und den Sinfonischen Variationen Luc Balmer's zu, die romantisches Empfinden mit klassizistischem Formsinn auf persönliche und stilistisch klare Weise binden. Auf gleicher Höhe steht auch die puristisch kühle, in der Reinheit der Mittel und der abgeklärten Haltung einen positiv gerichteten Konservatismus verkörpernde Sinfonia II von Erhart Ermatinger. Unverkennbar ist, dass beide sich auf ihre Weise mit Bruckner auseinandersetzen, ohne darum tonsprachlichen Einflüssen zu unterliegen. Selbst Willy Burkhard's Sinfonie op. 21, die sich an stilistischer Geschlossenheit und formaler Kunst mit den nachfolgenden Orchesterwerken des Komponisten allerdings nicht messen kann, weist Spuren einer Begegnung mit der Brucknerschen Sinfonik auf. Mit sinfonischen Musiken für grosses Orchester sind neuerdings auch Hans Schaeuble, Walther Aeschbacher und Albert Jenny hervorgetreten, und

mit einer durch ihre musikalisch-geistige Haltung imponierenden Sinfonie (in einem Satz) hat jüngst ein Aussenseiter, der Musiktheoretiker Ernst Wolff, Interesse geweckt.

Auf dem Gebiet der *sinfonischen Dichtung* und verwandter programmatischer Gattungen ist seit Kloses «Leben ein Traum», Georg Haesers «Vineta», Fritz Bruns «Hiob» und Courvoisiers *sinfonischem Prolog zu Spittlers «Olympischem Frühling»*, zu denen auch einige *sinfonische Fantasien mit Chören* (Andreae, Denzler u. a.) hinzuzuzählen sind, kaum mehr Gewichtiges geschaffen worden. Weder Fred Hay (*Heaven and Earth, Der Dom*) noch Richard Flury (*Fastnachts-Sinfonie*) und Otmar Nussio (*Poemetto, La Torre di Barbentana, Raetia*) haben der absterbenden Gattung neues Leben einzuhauchen vermocht.

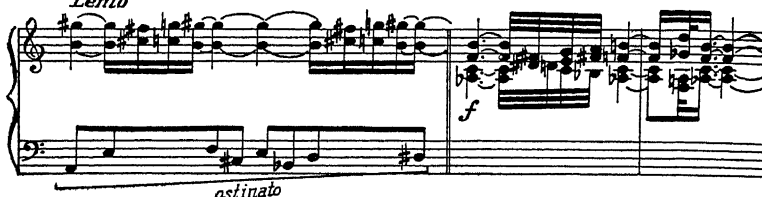
Ein Werk wie Schoecks *sinfonisches «Präludium»* ist am ehesten bei der *Ouverture*, die als selbständige Form nicht eben häufig gepflegt worden ist, einzureihen. Als festliche Stücke, die meist zu bestimmten Gelegenheiten geschrieben wurden, seien aus einer grössern Anzahl Walter Langs *Sonata festiva* und Walter Jesinghaus' *Musica festiva* genannt. — Eine vermittelnde Stellung zwischen dem in der *Nachromantik* wurzelnden *Instrumentalstil* und dem der jungen Generation beziehen als *Orchesterkomponisten* Volkmars Andreae in seiner dem Neuen frisch zugewandten Musik für Orchester, Walter Lang in der aparten *Bulgarischen Suite*, Walter Schulthess mit einer *Serenade*, die den Einfluss von Reger und Schoeck verrät, Werner Wehrli mit *Chilbizyte*, den Variationen über einen lustigen Sang und einer *Serenade*, Heinrich Pestalozzi mit einer *Toccata*. Besonders reizvolle Ergebnisse zeitigt die *Stilverbindung* in Walther Geisers differenziertem *Nocturne*, einer *Suite* für kleines Orchester und einem *Praeambulum*. An *vorklassische Suitenmusiken* knüpft Rudolf Moser in seinen zahlreichen *Orchestermusiken* an. — Als ein geistig zwischen den Generationen Stehender weiss K. H. David *expressive und konstruktive Elemente* auf sehr lebendige und formal sichere Weise zu binden: eine *Partita* für Streicher und Pauken, ein die *Orchesterinstrumente konzertant einsetzendes Concert drolatique* und ein *Prélude* gehören zu den interessantesten Werken der letzten Jahre.

Die Orchestermusik der jungen Generation wird geprägt in den Kompositionen der Beck, Blum, Burkhard, Ermatinger, Früh, Moeschinger, Paul Müller, W. Müller von Kulm, Schaeuble, Sutermeister. Paul Müller, der nach einer Serenade und einem Hymnus in seinem Opus 21 («Präludium, Aria und Fuge») die gültige Formulierung seines Stils gibt, geht im Geistigen wie im Satztechnischen von Bach und Händel aus, ohne darum in der primär diatonischen Themenbildung und in der Harmonik neugewonnene tonsprachliche Elemente zu scheuen. Entschiedener stellt sich Ermatinger, der gleich Müller in strenger Selbstzucht zu meisterlicher Beherrschung des kontrapunktischen Satzes gereift ist, in seiner Fuge für Streicher auf «alten Stil» und (eigentümlicherweise) zugleich auf Bruckner ein. Auch Müller v. Kulm sucht bei barocken Spielformen Anschluss zu gewinnen, doch werden sie seiner labileren und empfindsameren Art entsprechend stärker mit modernen Ausdrucksmitteln in Verbindung gebracht.

Entscheidende Impulse hat die Instrumentalmusik durch Conrad Beck empfangen, der in seiner Streichersinfonie (Nr. 3), dem Konzert für Orchester und der Sinfonie Nr. 5 in den Jahren 1927—30 einen neuen orchestralen Typus festlegte, gewiss durch mancherlei Vorbilder mitbestimmt, aber doch mit ausgeprägten persönlichen Stilmerkmalen. Der inhaltschwere Begriff Sinfonie, wie wir ihn seit Beethoven kennen, wird abgelöst durch einen unverbindlicheren: Sinfonie bezeichnet jetzt einfach wieder eine meist mehrsätzige Musik für ein grösseres Instrumentenensemble. Von starken rhythmischen Energien getrieben, entfaltet sich ein von allen aussermusikalischen Bezügen gelöstes Spiel der Linien und Klänge, ein oft noch zum Experiment neigendes, allen irgendwie schablonisierten Wirkungen der Nachromantik ausweichendes Musizieren, das sich nicht nur von genieserischem Schönklang, sondern auch von stärkerem Gefühlsausdruck zunächst spröde fernhält und lieber bis gegen das Mechanistische vorgetrieben wird. Manches mag noch gequält, konstruiert und mehr als Negation wirken. Die schroffen Intervallreibungen auf der konstruktiven Grundlage des Imitationszwanges oder der streng symmetrischen Gegenbewegung der Stimmen werden geradezu gesucht, wofür

zwei (den Beckschen Klavierstücken entnommene) Stellen als Belege herangezogen seien.

9.

Lenzo

Die Klärung dieses radikalen, von straffem Formwillen beherrschten Instrumentalstils erfolgt bei Beck vermöge seines unter dem Einfluss westlicher Musik verfeinerten Klangsinnes, aber auch durch eine Vertiefung und Verinnerlichung seiner mehr und mehr auch stark expressiven Charakter gewinnenden Kunst. Der Weg zu der stilistisch abgeklärten, gelöst fließenden Serenade von 1935 und den einsätzigen Orchesterstücken «Innominata» und «Ostinato» führt über eine Reihe von konzertanten (an anderer Stelle behandelten) Werken. — Willy Burkhard's Orchesterschaffen setzt nur wenig später ein als das Becks. Nach der bereits genannten Sinfonie und den Ulenspiegel-Variationen wendet er sich dem Streichorchester zu, was im Hinblick auf den mehr zeichnerischen als farbigen Stil nicht überraschen kann. Der spröden und beinahe widerhaarigen, aber schon alle konstruktiven Merkmale des Burkhard'schen Tonsatzes scharf ausprägenden Fantasie stehen in der Serenade, dem Konzert und der Toccata (zu denen neuerdings noch ein Hymnus kommt) Gestaltungen gegenüber, die nicht nur im bisherigen Schaffen Burkhard's, sondern innerhalb der gegenwärtigen schweizerischen Instrumentalmusik als zentrale Werke anzusprechen sind. Der vergeistigten Haltung und dem Gleichgewicht von Wollen und Können, von Strenge und Freiheit, Tiefe und Heiterkeit entspricht die vollkommene Durchsichtigkeit in bezug auf Satzstruktur und Form. Konstruktive Neigung und Musizierfreudigkeit verbinden sich aufs glücklichste. Klare tonale Bezogenheit bedeutet nirgends Rückkehr in ausgefahrene Bahnen. Melodik und Harmonik erwachsen (gleich wie in der Chormusik) aus einfach-stren-

gen intervallischen Grundformen, wie dies mit seiner Terz- und Sekund-Konstruktion der Anfang des als «Lied» überschriebenen Satzes aus der Serenade op. 42 (1935) ausweist.

10. *Andante*



Albert Moeschinger steht mit seinen Purcell-Variationen, einem Divertimento und drei Stücken für Streicher diesem Instrumentalstil einigermaßen nahe, obschon seine Werke mehr harmonisch orientiert und stärker mit spätromantischen Elementen durchsetzt erscheinen. In Robert Blums Sinfonien und Partiten, E. Staempfli's «Symphonies», in Hans Schaeubles verschiedenen Musiken für Orchester, in Adolf Brunners und H. G. Frühs Concerti grossi, Rudolf Wittelsbachs Werken für Kammerorchester, in dem Divertimento und der «Sonata a 5» von Ernst Hess liegen Kompositionen vor, die zum Teil bereits gültige Prägungen eines Personalstils innerhalb der gemeinsamen Grundrichtung zeigen. Die ersten Takte des Unisono-Kopfthemas aus Heinrich Sutermeisters Divertimento (1937) mögen auf die Intensität einer streng diatonischen und rhythmisch scharf profilierten Melodik hinweisen, die für eine über das Stadium des Experiments und des modernistischen Krampfs hinausgewachsene, ihrer Kraft bewusste Jugend charakteristisch erscheint:

11.



Instrumentalkonzert

Das Instrumentalkonzert erscheint im ersten Viertel des Jahrhunderts fast ausschliesslich als Solokonzert, in der Folge jedoch treten ihm Typen des Concerto grosso mehr und mehr zur Seite. Aus der verhältnismässig grossen

Zahl der Solokonzerte, die auf dem Boden der klassisch-romantischen Tradition stehen, ragt das A-Dur-Violinkonzert Hermann Suters (1924) hervor. Seine echt geigerische Haltung, sein sinnenfroh blühendes und an heimatlicher Thematik genährtes Melos gewähren dem Naturgefühl und dem Gemüthhaften der Suterschen Persönlichkeit unpathetischen Ausdruck, bei aller Verbundenheit mit grossen Vorbildern von Beethoven bis Richard Strauss. Gibt sich Suters Opus 23 als ein Werk der Reife zu erkennen, so Othmar Schoecks gleichfalls einziges, mit fünfundzwanzig Jahren geschriebenes Violinkonzert (1911/12) als eine von inniger und leidenschaftlicher Melodik überquellende Fantasie, in der der ganze Zauber der Schoeckschen Jugendlyrik nochmals auflebt, um sich einmal durch das gesanglichste Instrument statt durch die Menschenstimme auszusingen. Gleich Suter, so hat auch Andreae sein Violinkonzert (dem in frühen Jahren eine Violinrhapsodie voranging) Adolf Busch zugedacht, wie denn zahlreiche Konzertwerke für einen bestimmten Solisten geschrieben worden sind. Rudolf Ganz konnte sich persönlich für sein Klavier-Konzertstück einsetzen, ebenso Emil Frey für seine zwei in der Nachromantik wurzelnden Konzertstücke (denen er übrigens noch ein Violin- und ein Cellokonzert an die Seite stellte) und Walter Rehberg für das mit etwas billigen Mitteln arbeitende Konzert für das Janko-Klavier. Auch der Cellist Richard Sturzenegger hat zwei Konzerte für sein Instrument geschrieben. Die Klavier-Konzertwerke von Hermann von Glenck, von Ernst Kunz, Fred Hay (der Konzerte für verschiedene Instrumente schrieb), Denzler, Lavater, Hilber u. a. fanden kaum stärkere Beachtung, glücklicher waren K. H. David mit einem Andante und Rondo für Violine und Orchester und einem Cellokonzert, Walter Schulthess mit seinem anmutigen Violin-Concertino und den schwerblütig-intensiven Cello-Variationen, Walther Geiser mit einem klangexpressiven Violinkonzert und einem spätromanisch verträumten Horn-Concertino, Walter Lang mit stimmungsvollen Bratschen-Variationen und Luc Balmer mit einem gediegenen Violin- und einem meisterliche Züge tragenden Klavierkonzert. Wenn sich der Erfolg auch hier nicht in verdientem Masse einstellte, so sind diese Werke doch ein wertvoller

und persönlich akzentuierter Zuwachs zu der stark umworbenen Gattung, während sich Hans Haugs gekonntes und schmissiges Klavierkonzert etwas sorglos zwischen den Stilen tummelt. Eine besonders fruchtbare Kompositionstätigkeit hat auf konzertantem Gebiet Rudolf Moser entfaltet; in drei Violinkonzerten, einem Bratschen-, einem Cello-, einem Klavier- und einem Orgel- und einem Tripelkonzert entwickelte er seinen an vorklassischen und klassischen Quellen genährten Stil, der vielfach kirchentonartigen Einschlag zeigt. Mit seinem grossen satztechnischen und formalen Können hält freilich die schöpferische Phantasie nicht überall Schritt.

Von den führenden Persönlichkeiten der jungen Generation haben namentlich Albert Moeschinger und Conrad Beck das Solokonzert in den Mittelpunkt ihres Schaffens gestellt. Im Widerstreit von jähher, ungefüger Kraft und zart differenzierter Empfindung wird bei Moeschinger starke geistige Spannung ebenso fühlbar wie reiche musikalische Phantasie. Eine Stelle aus dem 1931 geschriebenen zweiten seiner drei Klavierkonzerte mag einen Begriff seines oft komplizierten Satzstiles vermitteln:

12.

The image shows a musical score for piano and orchestra, numbered 12. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and is marked *f stacc. duro*. The orchestra part is also written on a grand staff and is marked *pp staccatissimo* and *f hervortretend*. The score consists of three measures, each containing complex rhythmic patterns and accidentals. The piano part features sharp, staccato chords and single notes, while the orchestra part provides a dense, textured accompaniment with many accidentals and sharp, staccato chords.

Noch schärfer profiliert erscheint das durch primär rhythmische Kräfte zu fanatischer Eindringlichkeit gesteigerte Violinkonzert (1935). — Conrad Beck begann mit einem feinen und prägnanten Klavier-Concertino (1927), das seine

Stilmittel gleichsam in Reinkultur zeigt, und dem er in rascher Folge ein Cello-, ein Oboen-, ein Streichquartett-Konzert, sowie ein zweites Klavierkonzert folgen liess. Eine Rhapsodie für Klavier, vier Bläser und Streichorchester lässt in der Gegenüberstellung streng gebundener und fantasieartiger Teile eine krisenhafte Zuspitzung bezüglich der Probleme von Inhalt und Form, von subjektiver und objektiver Haltung, erkennen. Dass bei Beck auf konzertantem Gebiet noch Lösungen zu erwarten sind, die den orchestralen und kammermusikalischen entsprechen, steht wohl ausser Frage. Während Willy Burkhard seit dem frühen, stilistisch noch nicht selbständigen Violinwerk sich dem Solokonzert nicht mehr zugewandt hat, sind einige andere Jüngere wie Walter Müller v. Kulm, Adolf Brunner, Edward Staempfli und Hans Vogt mit Ernst und Entschiedenheit um neue Formungen bemüht. Seine abgeklärte Stellung zwischen Neubarock und Moderne bestätigt schliesslich Paul Müller in einem verinnerlichten Bratschen- und einem straff geformten Violinkonzert.

Kammermusik

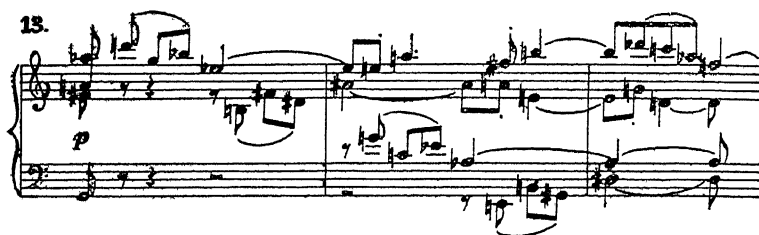
Die in den vorangehenden Kapiteln versuchten stilistischen Zuordnungen und Charakteristiken erlauben umso eher eine knappe Darstellung der Kammermusik, als diese von den unter dem Begriff «Orchestermusik» zusammengefassten Werken grösserer Besetzung innerhalb der Stilrichtung der «neuen Musik» nicht scharf zu trennen ist.

Die ältere Generation hält an den Haupttypen der klassischen und romantischen Kammermusik fest: neben das Streichquartett und vereinzelte Streichtrios-, -quintette und -sextette tritt vornehmlich die Violinsonate, während die Zahl der Klaviertrios, -quartette und -quintette gering ist. Von Hermann Suters Streichquartetten ist das im letzten Beethoven, im Tonsprachlichen aber auch in der Neuromantik wurzelnde in cis-Moll (Nr. 2) zufolge seiner sinfonischen Durcharbeitung und Ausdrucksverdichtung das bedeutendste, das «Amselrufe»-Quartett in seiner «wohligen Wärme und sonnigen Heiterkeit» dasjenige, das Suters Musizieren am besten bezeichnet. Zwischen beiden steht das Streichsextett mit dem Siebenvierteltakt-Scherzo und der

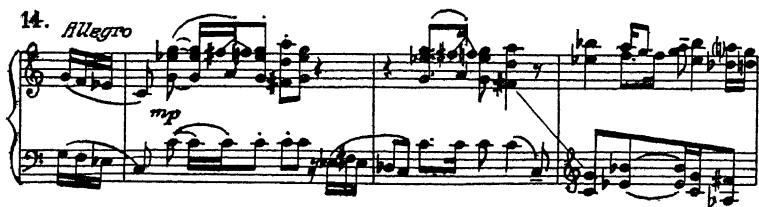
schweizerischen Volksliedthematik des Variationen- und des Finalsatzes. **Brun s** schwerblütiges und sehr persönliches G-Dur-Streichquartett, sowie eine ernste und edle Violinsonate ringen sich von Brahms'schen Einflüssen frei, während **Andr e a e s** Kammermusik den jugendlichen Strauss-Ton mit ebensoviel Frische und Wärme als musikantischem Schwung aufgreift und umbildet. Neben den beiden Streichquartetten und zwei Klaviertrios sticht das d-Moll-Streichtrio hervor, das den Adagio- und den Prestoteil aus dem Kopf des Seitensatzthemas lebendig herauszuentwickeln weiss. Gründet sich **Othmar Schoeck s** zentrale Stellung im schweizerischen Musikschaffen auch im wesentlichen auf Lied und Oper, so sind seine Kammerwerke darum nicht weniger wichtige Beiträge zur Gattung. Das schubertisch klangfrohe erste Quartett und die stilistisch noch ungeklärte erste Violinsonate (beide in D-Dur) gehören dem Jugendschaffen an, in dem fünfsätzigen C-Dur-Streichquartett und in der Violinsonate in E erscheinen die charakteristischen Züge der Schoeck'schen Persönlichkeit auch im instrumentalen Bereiche ausdruckstark und sicher geprägt. Eine Bassklarinettensonate von 1928 weist mit einem dicht gearbeiteten ersten Satz und einem Fugato bereits auf die für die neue Violinsonate, die «Fischer»-Zwischenspiele, das «Nocturno» und das «Präludium» charakteristische kontrapunktische Durcharbeitung des Instrumentalsatzes voraus.

Die Kammermusik klassizistisch-romantischer Grundhaltung reicht im übrigen von **Kloses** Es-Dur-Streichquartett («seiner Gestrengen, dem deutschen Schulmeister gewidmet») und **Georg Haesers** Quartetten und Sonaten über **Niggli s** Sonaten, **Courvoisiers** nachgelassenen Quartettsatz und **Emil Freys** mannigfaltige Streicher- und Klavierkammermusik bis zu **K. H. David**, **Walter Schulthess**, **Heinrich Pestalozzi**, **Ernst Kunz**, **Werner Wehrli** und **Walter Lang**. **Courvoisiers** Soloviolinsonaten, die direkt an **Bach** anknüpfen, aber durchaus modernen Stil aufweisen, sind nicht nur als Ausnahmeerscheinung von Bedeutung. Dass **Schulthess'** Violinsonaten die Herkunft von **Reger** verraten, besagt so wenig gegen ihre noblen Qualitäten wie die fühlbare Schoecknähe dem lebenswürdigen C-Dur-Quartett **Wehrli s** Abbruch zu tun vermag. Mit einem

B-Dur-Streichquartett hat Wehrli übrigens, ähnlich wie Pestalozzi mit seinem Streichquartett op. 73, in überraschend moderne Bahnen eingelenkt. Auch Walter Lang weiss seiner von feinem Klangsinn bestimmten und anmutreichen Kammermusik neue Stilelemente einzuschmelzen. Eine der interessantesten Erscheinungen ist auch hier K. H. David, dessen neuere Kammerwerke — ein einsätziges Streichquartett, ein Saxophon-Klavierquartett, ein Streichduo und eine Violinsonate — ungewöhnliches formales Können ausweisen. Wie konstruktive Gestaltungszüge in die expressive Tonsprache eindringen, erweise eine Stelle aus dem Streichquartett in einem Satz vom Jahre 1933:



Der im Kapitel über die Orchestermusik in seinen wesentlichen Merkmalen umrissene neue Instrumentalstil ist um die Mitte der zwanziger Jahre zuerst und zugleich am entschiedensten bei Albert Moeschinger (4. Quartett, Streichtrio) und Conrad Beck (3. Streichquartett, Duos, Streichtrio), fast gleichzeitig auch bei Willy Burkhard in Erscheinung getreten. Während bei Moeschinger später — vielleicht nur vorübergehend — Rückverbindungen zur Romantik gesucht wurden (Acht Sätze für Streichquartett, Klaviertrio und -quintett), klärte sich Beck's rhythmisch gestraffter Instrumentalstil auch hier unter dem Einfluss westlicher Musik (zum Beispiel im Streichquartett Nr. 4 von 1934).



Willy Burkhard bildet zumal in seinen Duos und Trios mit und ohne Klavier (aus den Jahren 1936—37) einen lockeren Kammerstil heraus, der zwar primär linear, aber auch mit homophonen Elementen durchsetzt ist und bei aller konstruktiven Satztechnik oft improvisatorisch leicht wirkt und selbst im Spielerischen nichts von seiner Geistigkeit preisgibt.

Indem wir uns darauf beschränken, drei Hauptvertreter der «neuen Musik» herauszustellen, übersehen wir nicht die Leistung anderer, die vielfach gerade im kammermusikalischen Rahmen ihr Bestes zu geben haben. Paul Müllers «Marienleben» für acht Instrumente ist eines der ersten Werke, in denen sich bei uns ein neuer Geist offenbart: statt des «Sinfonischen» wesenhafte Strenge und Wendung zum Symbolischen. Streichermusik kleiner Besetzung haben u. a. Blum, Adolf Brunner, Hans Brunner, Ermatinger, Früh, Geiser, Haug, Hess, Jenny, Laquai, Mieg, Müller von Kulm, Schaeuble, Sturzenegger und der Zwölftonmusiker Erich Schmid geschrieben, der Bläserkammermusik haben A. Brunner, Früh, Haefelin, Haug, Laquai, Moser, Nussio, Schmid und Wittelsbach (dessen von Strawinsky und den Franzosen herkommendes Bläser-Klavierquartett hervorgehoben sei) ihr Interesse zugewandt. Und schliesslich haben sich der Blockflöte Ermatinger, Matthes, Moser und Wehrli mit Liebe und Verständnis angenommen. Die in der Periode des Stilumbruchs eher vernachlässigte Verbindung eines oder mehrerer Soloinstrumente mit dem Klavier kommt neuerdings wieder mehr zur Geltung. Formal treten Sonatinen, Suiten, Partiten und Ähnliches an die Stelle der Sonate klassischen Typs. Die Komponistenamen, die hier vor allem in Betracht kommen, decken sich im wesentlichen mit den schon genannten.

Nach Umfang und Bedeutung tritt die reine Klaviermusik auffallend zurück. Schon die ältere Generation wandte sich — nachdem Huber das Feld ausgiebig bebaut hatte — von ihr ab. Mit anspruchsvolleren Werken traten etwa noch Walter Courvoisier (Variationen) und Emil Frey (Sonaten, Fantasien, Fugen u. a.) hervor. Frey, wie auch sein jüngerer Pianistenkollege Walter Lang, wechselt vom Virtuosen gern zum Pädagogischen. Die junge Generation beschäftigt sich fast nur noch mit dem einsätzigen kleinern

Klavierstück, dem vor allem Conrad Beck in seinen beiden Klavierheften ein ganz neues, scharfprofilirtes Gesicht zu geben wusste. Auch Moeschinger und Schaeuble sind an der Schaffung eines neuen Klavierstils wesentlich mitbeteiligt. Die Sonatinenliteratur haben nach Beck namentlich Adolf Brunner mit einem Werk, das Strenge und Anmut vereint, Huldreich Georg Fröh mit zwei klangspielerisch-eleganten und beschwingten Beiträgen, Werner Wehrli mit zwei Sonatinen von konstruktiv-spröder, aber durch den musikantischen Einschlag gemilderten Satzweise, sowie Walther Geiser bereichert. Viel Reizvolles bergen die Klavierstücke von Walter Schulthess, dessen Aria aus Opus 12 sich durch die Ausdruckskraft der Harmonik heraushebt, ferner die kleinen Klavierstücke Paul Müllers und Walter Langs. Die zwei- und vierhändigen Klavierminiaturen pädagogischen Einschlags von Werner Wehrli, Heinrich Pestalozzi, Ernst Kunz u. a. gehören auch zum Gesamtbild dieser Musik, die gerade in den intimen Kleinformen am stärksten überzeugt. Für die wenig umfangreiche Literatur für zwei Klaviere sei wenigstens auf die Werke von Emil Frey, Albert Moeschinger, Robert Blum, Ernst Müller und Peter Mieg verwiesen. — Kräftigere Impulse empfangt die Orgelmusik: hier sind es vor allem Paul Müller, Albert Moeschinger, Erhart Ermatinger und Willy Burkhard, die in choralgebundenen und in andern, zumeist streng polyphonen Formen neue Stilprinzipien auf die Orgel anwenden. Neben ihnen mühen sich auch Beck, Brunner, Blum, Hiebner, Jenny, Moser und Wehrli auf ganz verschiedenen Wegen um eine zugleich zeitgemässe und orgelgerechte Kunst.

Die *Notenzitate* zum Abschnitt «Die neueste Zeit» wurden Verlagswerken folgender Verleger entnommen:

Nr. 1, 2, 13: Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig. Nr. 3, 9, 10, 11, 12, 14: B. Schott's Söhne, Mainz. Nr. 4, 5: Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 6: Universal-Edition, Wien-New York. Nr. 7: Musikhaus Hüni, Zürich. Nr. 8: Manuskript.

Literatur:

Carl Vogler, Der Schweizerische Tonkünstlerverein, Festschrift zur Feier des 25jährigen Jubiläums [Hug, Zürich 1925] / Schweizerische Musikzeitung [Hug] / Zu den einzelnen Komponistennamen vgl. Edgar Refardt, Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz, [Hug, Zürich 1928], sowie das Musikerlexikon von Schuh und Refardt in vorliegendem Schweizer Musikbuch.

DIE MUSIKER DER WELSCHEN SCHWEIZ

VON EDMOND APPIA

Der knapp bemessene Raum dieser Darstellung gestattet uns keine vertiefte Studie der musikalischen Bewegung in der welschen Schweiz. Wir werden uns also darauf beschränken, eine Uebersicht und eine kurze Analyse der bezeichnendsten Bestrebungen zu geben.

Bevor wir unser eigentliches Thema anschneiden, scheint es uns wichtig, gewisse Besonderheiten unseres intellektuellen Klimas kurz zu beleuchten. Die Musik ist bei uns erst von gestern. Diese Tatsache überrascht um so mehr, als unsere vom Humanismus genährte Kultur sich seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts harmonisch entwickelte. Die Literatur und bis zu einem gewissen Grad auch die bildende Kunst haben ihren individuellen Ausdruck gefunden, nachdem sie vorerst an fremden Quellen geschöpft hatten. Einzig die Musik blieb abseits von dieser Entwicklung. Der Protestantismus beraubte sie ihres zivilisatorischen Charakters, indem er der künstlerischen Schöpfung eine moralische Funktion beilegte. Dieser Zwang wirkte ausserordentlich hemmend auf ihre Entfaltung. Der Psalm, berühmt geworden durch einige grosse Musiker, stellt die einzige neue und exklusive Form dar, welche die Reformation hervorgebracht hat. Dergestalt nahm die Musik bis gegen 1875 nur einen unbedeutenden Platz ein in unserer Kultur. An diesem Zeitpunkt übte das Erscheinen einiger bedeutender deutscher Musiker, H. de Sengers, in Genf, Plümhofs in Vevey und anderer, eine beträchtliche Wirkung aus. Der Impuls, den sie dem musikalischen Leben des Welschlandes gaben, war sicher entscheidend für die Zukunft etlicher junger Musiker. Schon begann die deutsche Romantik unsern Geist zu beherrschen. Die grossen Musiker von jenseits des Rheins wurden bei uns als Propheten begrüsst, denn unsere Verdrängung kam ihnen sehr zu statten. Überdies erschienen sie uns im Glorionschein des persönlichen Bekenntnisses, eines spezifisch protestantischen Begriffes. Nach langer Wartezeit hatten wir endlich unsere Sänger gefunden. Bach verkörperte uns einen fünften Apostel und Beethoven brachte die innere Befreiung durch seine Sublimierung des Menschen. Dies war die Atmosphäre, in welcher unsere Vorgänger Barblan, Doret, Lauber, Jacques-Dalcroze, Maurice und Denéréaz zur Musik gelangten. Alle erlagen sie dem Zauber

deutscher Kultur. Doret und Dalcroze waren fast die einzigen, welche dieser Behexung Widerstand entgegenzusetzen vermochten. Indem sie sich gewisser romanischer und lateinischer Werte bewusst wurden, zeigten sie ihren Nachfolgern die Bahn, die sie einzuschlagen hatten. Erst nach dem grossen Krieg fühlten die Jungen die Notwendigkeit, Partei zu ergreifen. Die deutsche Musik lebte damals nur noch von ihrer Vergangenheit. Seit dem Beginn des Jahrhunderts hatte ihr die französische Musik das Szepter entrisen. Die französische Gedankenwelt zeichnet sich aus durch Logik im Bereich der Vernunft und durch Mass im Ausdruck der Gefühle. Es ist dies das Zeugnis einer hohen Kultur. Aber man muss zugeben, dass der germanische Gefühlsüberschwung durch seine Unmittelbarkeit und Unvernunft mächtig wirkt auf den Instinkt. Dank seiner weiten Menschlichkeit ist er leichter zugänglich. Die metaphysischen und philosophischen Elemente, die der germanische Musiker dem Kunstwerk mit Vorliebe einverleibt, lassen in unserm Innern geheime Resonanzen erklingen. Die welsche Musik aber sieht sich haargenau auf dem Berührungspunkt dieser beiden magnetischen Kräfte. Wir werden sehen, welche verschiedenen Lösungen die jungen Komponisten aus diesem Dilemma gefunden haben. Bevor wir sie auf ihrer Suche begleiten, und sie in ihrem Werk erforschen, gehört es sich, derer zu gedenken, die sie eingeweiht und die ihre ersten Führer gewesen.

Otto Barblan, der älteste dieser Generation, hat sich in der Schule der grossen deutschen Klassiker herangebildet. Seine Kompositionen sind fast alle von religiöser Inspiration. Er beschränkte sich auf Orgelmusik, Kantaten und Kirchenchöre. Durch seinen Bach-Kult, durch die Innerlichkeit, mit der er die grossen Chorwerke der klassischen Meister interpretierte, erwarb er sich Dank und Verehrung einer zahlreichen Hörschaft. Nennen wir von seinen wichtigsten Werken nur: «Ode Patriotique», «Post Tenebras Lux», «Calven», seine Psalmen und seine grosse Passacaglia auf den Namen BACH für Orgel.

Gustave Doret lebte von Kindheit an in einem Milieu, das seine Gaben begünstigte. Die Musik war in seiner Familie Gegenstand einer fast religiösen Verehrung. Er wurde zum Studium nach Deutschland geschickt, wie es damals Sitte war. Tatsächlich vollendete er aber in Paris unter der Leitung von Massenet seine künstlerische Ausbildung. Seine freundschaftlichen Beziehungen zu Saint-Saëns, d'Indy, Dukas, Charpentier, Debussy und vielen andern durchdrangen ihn mit französischer Kultur, mit französischem Geist. Diese Verlockungen vermochten ihn aber nie der Erde seiner welschen Heimat zu entfremden. Obschon er in Frankreich eine hervorragende Stellung einnahm, blieb er seinem Lande innigst verbunden.

Sein Werk ist beträchtlich, nennen wir nur das Wichtigste: die «Armaillis», die beiden «Fêtes de Vignerons», «Les sept paroles du Christ», «Davel», die kürzlich erschienene «Servante d'Evolène» und «Loys», eines der charakteristischsten Werke, wenn es auch nicht die Berühmtheit der andern besitzt.

Der volkstümliche dramatische Stil Dorets scheint dem sozialen und religiösen Leben der Welschen genau angepasst. Diese unmittelbare, schlichte und kräftige Kunst entspricht ohne Zweifel dem natürlichen musikalischen Empfinden unseres Volks.

Die Reaktion Dorets gegen das Ueberwiegen des germanischen Einflusses hatte die glücklichsten Folgen. Er fühlte die Gefahr, welche diese Unterwerfung für die Zukunft unsrer Musik bedeutete. Ohne dem lateinischen Ursprung unsrer Kultur untreu zu werden, wusste er sich doch vieles nutzbar zu machen, was dem beredten Ausdruck unseres ethnischen und moralischen Charakters diene.

Heilsam war auch der Einfluss von Jacques-Dalcroze. Seine Lieder, Reigen, Tänze, unnachahmlich in ihrer Natürlichkeit, in ihrer schalkhaften und rührenden Poesie, sind der zarteste Ausdruck unserer einfachen Sitten, unsrer gesunden Neigungen. Der tiefe Sinn dieser Seite des Genies von Dalcroze ist symbolhaft geworden. Dalcroze wurde der Sänger unsres schönen Landes, seiner bodenständigen, kräftigen Menschen, ihrer Tugenden und Fehler. Bei einem Werk, das so gross ist wie das seine, heisst wählen noch nicht ausschliessen. Halten wir nur einige Werke fest, deren Geist im Tiefsten unserem Wesen entspringt: «Poème alpestre», «Festival Vaudois», «La Fête de Juin», «La Fête de la Jeunesse et de la Joie», «Le Jeu du Feuillu» und seine grossen lyrischen Werke «Janie», «Sancho», «Les Jumeaux de Bergame», «Le Bonhome Jadis».

Dalcroze ist ein herrliches Beispiel für einen Künstler, der den ästhetischen Verlockungen widerstanden hat aus Treue zu seiner innern Melodie.

Joseph Lauber ist einer der fruchtbarsten unter unsern Komponisten. Alle Formen sind ihm vertraut, ausser der Theatermusik und dem Oratorium. In allen bezeugt er eine bemerkenswerte Technik. Seine Kenntnisse und seine Meisterschaft in den hergebrachten Formen haben ihn zum unersetzlichen Ratgeber der jungen Musiker gestempelt. Lauber blieb bei den klassischen Konzepten. Er pflegte vor allem die symphonische und die Kammermusik und schuf eine reiche Fülle von Werken, die sich auszeichnen durch ihre festgefügte Konstruktion und bewundernswerte Sicherheit der Technik. Sein ganzes Werk ist antiliterarisch und hat nichts Anekdotisches an sich. Es ist reine Musik. Nur zufällig findet man darin typisch welsche Züge, die bei Dalcroze und Doret so stark ausgeprägt sind.

Im Gegensatz dazu spielt bei Pierre Maurice das literarische Argument eine wichtige Rolle in der Kristallisation des musikalischen Gedankens. Seine französische ästhetische Erziehung hielt seinen Lyrismus in Schranken und begünstigte die Entwicklung des Sinnes für architektonische Logik. Maurice ist von angeborenem Geschmack. Seine Bewunderung für Wagner bleibt immer hellsichtig. Gewiss bezeugt sein lyrisches Werk durchwegs diesen Einfluss, aber seine Melodien sind urfranzösisch in Atmosphäre und Empfindung. Diese beiden Seiten seines Naturells bringen unsere germano-lateinische Komplexität zum Ausdruck.

Nennen wir von seinen Werken: «Pêcheurs d'Islande», ein symphonisches Gemälde, das Drama «Misé Brun», «La nuit tous les chats sont gris», von echt shakespeareschem Geist, die «Nativité», strahlend in der frohen Reinheit ihrer Kinderstimmen. Maurice ist ein geborene Lyriker. Sein ganzes Werk steht im Zeichen der Aufrichtigkeit.

Das musikalische Temperament von Alexandre Denéréaz hat einen betont didaktischen Zug. Seine Werke, wie auch sein Unterricht verkünden die geistige Vorherrschaft von Beethoven und Wagner. Die Entwicklung seines Gedankens zeigt drei Phasen: in der ersten widmet er sich der Symphonie und der Kammermusik: «Symphonie en mi b», «Sonate tragique» für Orgel, «Concerto de violon», «Le Rêve», symphonisches Gedicht, etc. . . .

Das literarische und schildernde Element wird bald darauf entscheidend; dieser Periode gehören an: «Autour du Monde», «Les Saisons», «La Ronde des Feuilles», «Scènes de la Vie du Cirque», «Les Fables de La Fontaine». In der dritten Periode zeigt Denéréaz eine philosophische Vertiefung im Zusammenhang mit dem Drama der Menschheit. Er schreibt: «La Guerre», ein symphonisches Epos, «Le Tombeau de Tout-Ank-Amon», «Concerto grosso» zum Andenken an Bach.

In einer so vielgestaltigen Produktion fällt die Beständigkeit des harmonischen Stils und der wagnerschen Ausdrucksmittel auf. Dieser vorgefasste Standpunkt, der an sich diskutabel ist, kennt keinerlei Schwankung. Er zeigt weder Beunruhigung noch Reue. Er ist dogmatisch. Für Denéréaz sind die harmonischen Funktionen der Ausdruck einer Vollkommenheit, die derjenigen der kosmischen Gesetze entspricht. Der «inspirierte Künstler» offenbart seine eigenste Wesenheit und sein Werden durch die Wahl der Elemente, aus der seine Schöpfung aufgebaut ist. Dieser Standpunkt verleiht Denéréaz seinen besondern Platz.

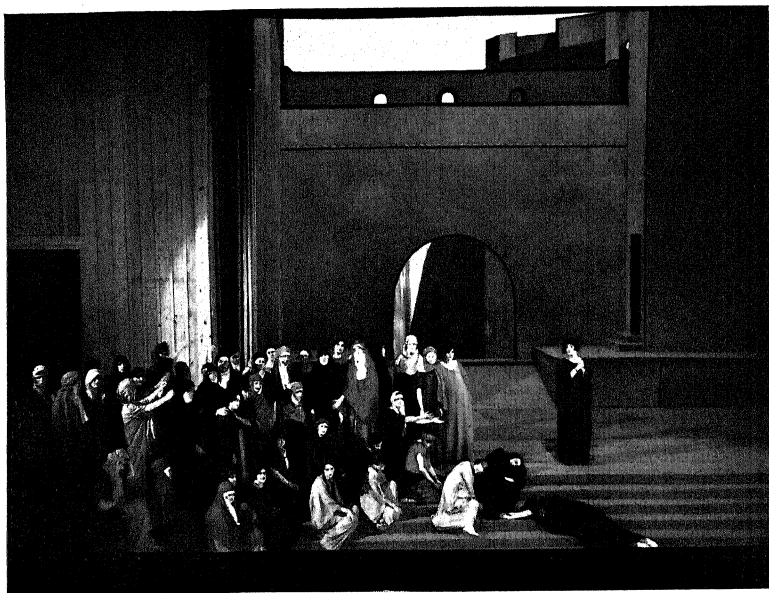
Bevor wir mit der Betrachtung der Bestrebungen der heutigen Generation beginnen, müssen wir zwei starke Persönlichkeiten hervorheben: Arthur Honegger und Ernest Bloch. Ihr Ruf, die



Arthur Honegger



Arthur Honegger mit Jean und René Morax in Mézières



«Judith», Oper von Honegger, inszeniert von Morax



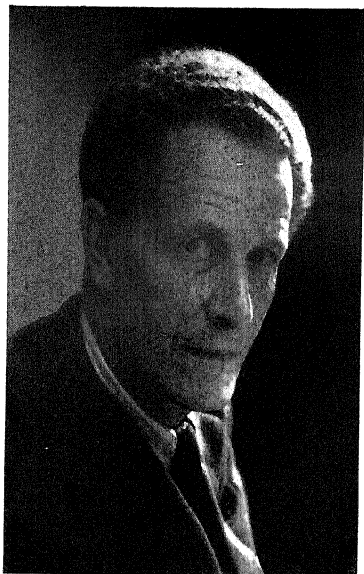
Emile Jaques-Dalcroze



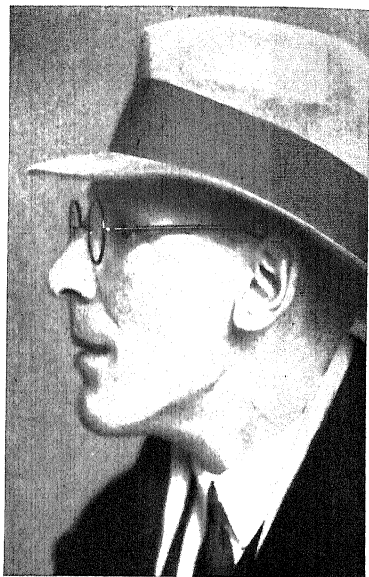
Joseph Lauber



Emile Jaques-Dalcroze



Frank Martin



André-François Marescotti



Roger Vuataz



Jean Binet

Rolle, die sie im internationalen Musikleben spielen, stellen sie etwas ausserhalb des Rahmens unserer Studie. Und doch liesse sich unsere Entwicklung nicht erklären, ohne bei diesen beiden Erscheinungen verweilt zu haben.

Berechtigt die schweizerische Abstammung Honeggers ein Band festzustellen zwischen seinem Werk und gewissen ethischen Zügen, in denen wir uns zu erkennen glauben? Ohne Zögern antworten wir: Ja. Honegger entstammt einem protestantischen geistigen Klima. Aus Bach hat er sein tägliches Brot gemacht. Ueberdies besass er stets eine natürliche Abneigung gegen literarische oder malerische Anregung in der Musik. Das spezifisch französische Problem der Struktur hat sich ihm nicht mit derselben Zwangsläufigkeit auferlegt, wie das Problem der Form. Wenn man hinzufügt, dass sein dramatisches und lyrisches Temperament von einer herben Strenge ist, so wird man erkennen, dass sich aus diesen verschiedenen Elementen eine eigenartige persönliche Physiognomie abzeichnet.

Honegger vermochte dank seiner kraftvollen psychischen Konstitution den äussern Verlockungen zu widerstehen. Die Umstände, der Stoff, bedingen in ihm eine künstlerische Schöpfung, die keinen einzigen Gedanken aus schon bestehenden Systemen entleiht. Der deutliche Einfluss Honeggers auf die neue Generation ist also nicht intellektueller Art, wie derjenige von Schönberg. Er entspringt jener Fähigkeit, Neues zu erleben, die Honegger als Gabe der Natur empfangen hat. Eine solche Gnade aber ist unübertragbar. Denn Gnade wollen wir diese innere Kraft nennen, welcher es gegeben ist, einen Erregungszustand heraufzubeschwören, ihm Ausdruck zu verleihen und ihn in eine angemessene Form zu giessen. So entstand der «Roi David», der neues Vertrauen erwecken sollte in das Geschick der religiös inspirierten Musik.

Auf einem ganz anderen Gebiete wurde der symphonischen Dichtung «Pacific» ein nicht minder starker Widerhall zuteil. Die Kompositionen zur Verherrlichung der Technik fanden in ihm ihren Prototyp. (Wir denken hier hier insbesondere an die «Fonderie d'acier» von Mossolow.) Das solide Gerüst in Honeggers Partitur erlaubt ihm, den Gefahren der Anekdote zu entgehen. So wird eine gewisse Seltsamkeit des Geschmacks wieder gut gemacht durch die Vorzüglichkeit der Faktur und die absolute Echtheit der angewandten Mittel. Diese Ueberlegungen entfernen uns nicht von unserem Gegenstand. Sie tragen dazu bei, von diesem grossen Musiker ein Bild zu entwerfen, dessen Hauptzüge uns verwandt berühren. Honegger gelingt eine Synthese der verschiedenartigen Elemente unserer Kultur. Dies ist bis auf den heutigen Tag einzig dastehend in der Geschichte unserer Musik.

Das reichverzweigte Gesamtwerk Honeggers reicht von den kleinsten kammermusikalischen Besetzungen über Streichquartette bis zu den verschiedenen *Mouvements symphoniques* und den Konzerten für Klavier und für Cello, von den Film-, Radio- und Bühnenmusiken bis zu den Opern, Volksstücken und Balletten («Antigone», «Judith», «Belle de Meudon», «Nicolas de Flue», «Amphion», «Semiramis» etc.), vom Lied bis zu den grossen Oratorien «Cris du monde», «Jeanne d'Arc» und «Danse des Morts», die im Geistigen und im Technischen als grossartige Zusammenfassungen seiner Kunst erscheinen.

Der Fall von Ernest Bloch ist nicht minder fesselnd. Die völlige Isoliertheit einer Persönlichkeit von solchem Ausmass ist auf den ersten Blick unverständlich. In der Tat ist der ästhetische Einfluss Blochs nicht klar zu erkennen. Seinen Lyrismus empfinden wir mehr als Spannung, denn als Auslösung und wir müssen gestehen, dass er uns fremd bleibt. Dieser Gesang der über die Welt verstreuten Rasse ist von einer Grösse, für die uns die Maasse fehlen. Er ist, seinem innersten Wesen nach, schweifend. Die junge Generation fühlte sich stärker berührt durch den Musiker, durch den Menschen, als durch sein Werk. Allen aber vermochte Bloch die hell-sichtige Liebe zu vermitteln, die er den Meistern entgegenbringt. Eine bewusste, begründete und völlige Hingabe seiner selbst ist oft wirksamer als die geschickteste Theorie.

DIE KOMPONISTEN DER JUNGEN GENERATION

Nach dem Krieg teilen sich die jungen Musiker in drei verschiedene Richtungen: Alexandre Fornerod, Jean Dupérier, Alexandre Mottu, Robert Bernard, gefolgt von André Marescotti, Jean Apothéloz und Pierre Wissmer, entscheiden sich eindeutig für die französische Musik. Henri Gagnebin, Jean Binet und Henri Stierlin-Vallon lösen sich vom französischen Einfluss, dem sie bis zu einem gewissen Grad unterstanden, und finden ihren persönlichen Ausdruck. Frank Martin, Roger Vuataz, Fernande Peyrot, Bernard Reichel und François Olivier sind nach verschiedenen Richtungen auf der Suche, ohne bestimmte ästhetische Norm, ohne ausgesprochene Schule. (Schönberg ist für Martin und Reichel nur wichtig in Bezug auf seine Methode.) Eine vertiefte Studie dieser Strömungen wäre von grösstem Interesse. Wir können hier aber nur kurz davon sprechen.

Von denen, die einen klaren Standpunkt bezogen haben, ist A. Fornerod sicher der dogmatischste. Er hat vorbildliche Seiten geschrieben über die Zukunft unsrer Musik: «Die Grenzen der Musik sind identisch mit den Sprachgrenzen. Die Sprache, in der

man singt, gibt der Musik ihre Form. Man muss sich hüten vor dem Irrtum, die französische und deutsche Musik vermischen zu wollen, um daraus eine europäische Musik zu machen. Dieser Irrtum lauert auf den welschen Musiker, der sich durch falschen Patriotismus verleiten lässt. Wenn er vergisst, dass er, mehr noch als ein Schweizer, vor allem ein Waadtländer, ein Freiburger oder ein Neuenburger ist, und auf die Suche geht nach einer gesamtschweizerischen Aesthetik, so lenken seine Schritte ihn unweigerlich einem Trugbild entgegen.» Diese Worte sind kategorisch. Sie haben den Charakter eines Manifests. Entweder wird der Welsche eine Musik schreiben, die seiner sprachlichen Kultur entspricht, oder er wird sich verirren auf der Jagd nach einer trügerischen Aesthetik.

Die Musik von Fornerod ist durchdrungen von diesen Grundsätzen. Mehr gesellig als individuell, spielt sie eine kulturelle Rolle. Das Temperament unterwirft sich einer geistlichen oder weltlichen Ordnung. In dieser Hinsicht schliesst sich das Werk Fornerod wieder an die griechisch-lateinische Auffassung des Klassizismus an. Die Wahl seiner musikalischen Formen zeigt die Richtung seines Gedankens. Er meidet Symphonien und Oratorien und schreibt Sonaten und Messen. Seine Instrumentalmusik ist Unterhaltungsmusik, seine vokale Musik Kirchenmusik.

Der Standpunkt von Jean Dupérier ist nicht weniger klar, aber er zeigt verschiedenartigere Einflüsse. Die Italiener der grossen Epoche, die Russen, unter andern Strawinsky, halten ihn lange in ihrem Bann. Aber die endgültige Form seiner Kunst verdankt er der französischen Musik von Couperin bis Ravel, über Bizet, Gounod und Fauré. Aus seiner Orchester- und Theater-Erfahrung schöpft er die technischen Elemente seines künftigen Stils. Nennen wir von seinen symphonischen Werken: «Les Images d'Epinal», «Musique à deux sous», «Concert pour Ninette et Ninon», eine Kunst, deren Gegenstand begrenzt erscheint, die aber in ihrer Art vollkommen ist. Er bestrebt sich, in jedem Teil das Ganze wiederzugeben, nach der Vorschrift von Leonardo da Vinci. Die wahre Natur von Dupérier zeigt sich in seiner Vorliebe für das Theater, welches nach seiner Meinung die Macht besitzt, «die flüchtigen Aspekte der Menschen und ihrer Leidenschaften dem Zeitlichen zu entreissen und sie in fasslicher und lebendiger Form festzuhalten». Zwei lyrische Werke beleuchten diese Seite seines Talentes: «Le Malade imaginaire», zur Komödie von Molière, und «Zadig», nach der Erzählung von Voltaire.

Alexandre Mottu hat besonders starke Beziehungen zur Instrumental-Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Seine Kompositionen für Klavier, Orgel, Violine und Violoncello zeichnen sich aus durch ihren sichern Geschmack. Mottu erbringt den Beweis, dass ein heu-

tiger Musiker sich vollkommen auszusprechen vermag, ohne in Form und Ausdruck einen Umsturz herbeiführen zu müssen. Seine Musik erinnert uns daran, dass es ein goldenes Zeitalter gab, da die Musik unzertrennlich war von den Wissenschaften, da der Künstler Kulturträger war statt wie heute Revolutionär.

Robert Bernard fühlte sich immer aufs Tiefste angezogen durch die französische Gedankenwelt. Er wurde ihr Verkünder, aber in einem viel umfassenderen Sinne als Fornerod. Bernard knüpft bei den Humanisten an. Seine glühende Verehrung für Fauré fügt ihn ein in die grosse Tradition. Das System von Fauré entsprach von Anfang an seinem Bedürfnis nach Ausgeglichenheit. Aber wenn auch der Geist befriedigt war, blieb doch die Seele ungestillt. Deshalb verrät sein Werk immer wieder einen intimen Konflikt zwischen dem persönlichen Ausdruck und der vom Geist auferlegten Form. Seiten wie diejenigen der ersten Sonate für Klavier und Violine, das Trio und viele andere Melodien tragen diesen Stempel. Ihre harmonische und lineare Komplexität beleuchtet seine seelische Verfassung. Bernard findet im rein Melodischen und in der Kammermusik die ihm am meisten entsprechende Form. — Vergessen wir nicht, dass er ein Humanist und Analytiker von hoher Kultur ist und in Paris eine bedeutende Stellung einnimmt als Direktor der wichtigsten Musikzeitung in französischer Sprache, der *«Revue Musicale»*.

Durch den Einfluss von A. Mottu hat sich das musikalische Empfinden von André Marescotti logischer Disziplin und französischem Mass unterworfen. Wie er selber sagt, ist er vom *Métier* ausgegangen, statt sich, wie so viele, sogleich am Meisterwerk zu versuchen. Aber er wusste sein *Métier* zu vervollkommen und seine Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Er glaubt an die Vorzüge des Wissens, der Erfahrung. Man möge sich also nicht täuschen lassen durch den Unterhaltungscharakter seiner Klaviersuiten, seiner *«Ouvverture pour la comédie de celui qui épousa une femme muette»*, seiner *«Aubade»* für Orchester. Die lebhafte, heitere Art der Darstellung hat doch nichts Oberflächliches an sich. War diese Art geselliger Kunst nicht auch Mozart vertraut? Die *Ouvverture* für *«Le grand Meaulnes»* und *«L'Etoile s'arrêta»*, eine Art Mysterium, haben eine weit grössere Bedeutung. In diesen Partituren kündeten sich gewichtige und hohe Verheissungen an. Wir haben die Gewissheit, dass Marescotti in der welschen Musik der nächsten Zukunft einen bedeutenden Platz einnehmen wird.

Pierre Wissmer, ein noch sehr junger Musiker, zeigt bemerkenswerte Anlagen. Man fühlt bei ihm kein ausgesprochenes Streben nach einem persönlichen Stil. Seine Vorliebe für Kontrapunkt ist aufschlussreich. Was man mit *«féerie»* bezeichnet in der franzö-

sischen Musik, das lässt ihn kalt. Sein Denken ist konstruktiv. Die anti-literarische, anti-plastische Neigung dieses jungen Musikers weist uns die Bahn, die er beschreiten wird. Ein Lausanner Komponist, Apothélos, gehört ebenfalls zu dieser Gruppe. Man kennt von ihm Instrumentalmusik und melodische Werke von geschmeidiger Ausdrucksform und natürlichem Gleichgewicht. Seine Schreibweise bevorzugt elegante Formen.

Der Fall von Henri Gagnebin ist von besonderem Interesse. Er ist vielleicht der Einzige, der eine Brücke schlägt von einer Generation zur andern. An der Pariser Schola Cantorum ausgebildet, ist er vom geistigen Einfluss und von der Ästhetik d'Indys durchdrungen. Seine ersten Werke lassen vermuten, dass er endgültig diese Richtung einschlagen werde. Aber Gagnebin ist ein echter Welscher und als solcher gibt er sich nicht leicht zufrieden. Er ist auf der Suche nach einem persönlichen Ausdruck, verlässt das zyklische System, erweitert seinen Horizont, bereichert seine Technik. Man kann den durchlaufenen Weg ermessen von der Sonate für Klavier und Violine (1914), über die Symphonie (1918—21) zum Concerto für Violoncello (1936) und der Suite für Orchester (1936). Diese Entfaltung seines Gedankens und seiner Schreibart führen ihn zur Konzeption grosser Werke: «Saint François d'Assise», «Le Requiem des Vanités du Monde». Diese beiden Oratorien, sind Werke, die einer langen Reifezeit bedurften. Alle diese Werke zeigen ein Verlangen nach Erneuerung und zeugen zugleich von dem Willen, mit grösster Aufrichtigkeit die eigene Persönlichkeit zu bekennen. Henri Gagnebin scheint die problematische Epoche überwunden zu haben in dieser Suche nach dem eigenen Ausdruck. In seinen Oratorien ruht die Summe seiner Erfahrungen und seines Könnens.

Jean Binet ist eine aussergewöhnlich fesselnde Erscheinung. Seine nicht sehr zahlreichen, aber vielseitigen Werke, zeigen eine bemerkenswerte Einheit. Sie bezeugen die unerschütterliche Konstanz einiger Hauptzüge seiner Persönlichkeit, die wir folgendermassen umschreiben können: er überträgt jede Gemütsregung instinktiv ins Musikalische, sein Empfinden ist lebhaft, aber verhalten, sein Gedanke aufs Sorgfältigste ausgearbeitet. Binet sucht seine Wirkung bald in der egozentrischen Vertiefung in die Natur, bald in der Hingabe an den Nächsten. Eine solche Einstellung verweist alle Streitigkeiten der Schule und des Stils an zweite Stelle. Sie kann aber nur verteidigt werden, wenn der Musiker sein *Métier* beherrscht. Binet hat keinerlei innere Hemmungen, die das Strömen seiner Melodie zurückhalten oder ablenken würden. Sie dringt zu uns mit der Frische eines Ouell's. Eine Partitur wie die des «Divertissement» für Violine und Orchester erfreut sich eines

in der welschen Musik einzigartigen ländlichen Tones. Diese Lyrik ist nicht die Lyrik von Jacques-Dalcroze. Sie drückt eher bestimmte Empfindungsmomente aus, als dass sie anschauliche Bilder entwirft.

Henri Stierlin-Vallon steht entschieden ausserhalb jeder Schule. Die Musik ist für ihn das Gebiet des rein gefühlsmässigen Ausdrucks. Diese Auffassung bedeutet an sich schon die Verurteilung jeder Doktrin. Seine literarische Kultur führt ihn zur Vereinigung der Musik mit der Poesie. Seine Melodien drücken sein Wesen am deutlichsten aus. Als erklärter Feind jedes Systems gehorcht er stets nur der inneren Notwendigkeit. Als bedeutender Pianist anvertraut er der Klaviatur seine Erlebnisse, seine mit Liebe ausgewählten Bilder. Mehrere Kammermusik- und Orchesterwerke, wie auch seine Bühnenmusik (Jedermann, Violante, zum Text von Ghéon) zeigen erfreuliche neue Seiten seines Talentes.

Frank Martin steht an prominenter Stelle in der welschen Musik. Die besondere Art seiner Entwicklung, wie auch seine heutigen Bestrebungen, werfen Probleme von grösstem Interesse auf. Ein analytischer Geist wie der seine findet in der Kunst unbegrenzte Möglichkeiten des Experimentierens. — Seine erste Periode, die noch keinen ausgesprochenen Charakter besitzt, mündet in die «Quatre sonnets de Ronsard» (1922). Probleme der Rhythmik treten hervor im «Trio» und in den «Rythmes» für Orchester. Eine Periode mit Arbeiten im Genre der Volksmusik gipfelt in der Partitur der «Nique à Satan». Dann eröffnet sich eine Aera rein musikalischer Forschung: Er studiert die tonalen Funktionen und die melodischen und harmonischen Beziehungen der Töne untereinander. Die Sonate für Klavier und Violine ist ein Versuch in dieser Richtung; völlig systematische Durchführung dieser Probleme zeigt erst das Concerto für Klavier und «Guitare» für Orchester. — Die Verwendung des Zwölftonsystems (Schönberg) tritt zuerst in der «Rhapsodie», in der «Musique de Ballet» und in der «Symphonie» zutage. Die letzten Kompositionen «Ballade» für Saxophon und vor allem «Vin herbé» bemühen sich um eine immer flüssigere chromatische Linie.

Das Schema der Werke von Frank Martin ermöglicht uns, die Vielseitigkeit in seinen Errungenschaften zu ermessen. Es ist bezeichnend, dass dieser weite Umweg des Gedankens ihn zum Lyrismus zurückführt. «Häufige Versuche und unermüdliches technisches Studium allein führen zur Herrschaft über alle Möglichkeiten und gestatten es, die geistige Konzeption zu verwirklichen». Diese Worte Frank Martins beweisen, mit welcher Umsicht er an das Mysterium der künstlerischen Schöpfung herangeht. Es ist bemerkenswert, dass so viele strenge Studien zuletzt der Befreiung des Gefühls dienen

müssen. Die Schönbergsche Chromatik wirkt bei ihm mehr im Sinne der Erlösung, als dass sie eine neue Disziplin aufstellte. Für Frank Martin bedeutet sie den Sieg der Sinnenwelt. J. J. Rousseau triumphiert über Amiel. Im vollen Besitz all seiner Ausdrucksmittel hat Frank Martin eine herrliche Reife erlangt.

Roger Vuataz ist ein Komponist von grosser Fruchtbarkeit. Er hat in den verschiedensten Genres wohl überdachte, gehaltvolle Werke geschaffen. Seine herbe Natur wendet sich ab vom Pittoresken und Anekdotischen. Er fühlt sich hingegen angezogen von der Folklore und mehrere seiner gut geführten symphonischen Partituren gehen auf diese Anregung zurück. Man kann bei ihm keinerlei vorherrschenden Einfluss feststellen. Das Problem der Tonalität beschäftigte ihn vor allem. Stücke wie die Sonate für Violoncello und Klavier und das «Petit concert» für Orchester enthüllen die Schwere seiner innern Konflikte. Die Spannung, die aus seinen polytonalen Versuchen entsteht, mildert sich in seinen letzten Werken bis zum völligen Erlöschen. Vuataz hat mit grosser Geduld sein Gleichgewicht erobert. Diese Befreiung der Persönlichkeit ist die Frucht von Jahren des Nachdenkens, des Experimentierens. Ein schönes Beispiel von Strenge gegen sich selbst, von geistiger Würde.

Das musikalische Schaffen von Fernande Peyrot zeugt von einem harten Kampf zwischen Instinkt und Intelligenz. Es scheint, als müsse sie die Substanz für jedes Werk aus den Tiefen des Unbewussten heraufholen. Diese Kunst findet ihre Rechtfertigung nicht in einer steten Erneuerung, sondern einzig in der Offenbarung ihres innersten Wesens. Sie ist unsozial, aber absolut echt. Instrumentale und Chorwerke zeigen die Bestrebungen von Fernande Peyrot. In den Stimmen findet die mystische Seite ihres Wesens Ausdruck, die intellektuelle in den Instrumenten. Aber alle diese Werke haben ein gemeinsames: die Einheit der seelischen Botschaft. Der ebenso menschliche wie einsame Charakter dieser Musik verleiht ihr einen gesonderten Platz in der heutigen Produktion.

Bernard Reichel teilt die Erfahrungen von Frank Martin. Wie dieser wendet er das Zwölftonsystem an. Instrumentalwerke, eine Kantate, «La Vision d'Ezéchiel», verkörpern diese Theorie. Reichel wird geleitet von einem sichern und gesunden musikalischen Instinkt. Er hat nur das Konstruktionsprinzip der Schönbergschen Aesthetik beibehalten und lässt im übrigen seinem Temperament freien Spielraum. Wir glauben, dass noch viel von ihm zu erhoffen ist. Auch François Olivier durchmisst einen besondern Kreis von Erfahrungen. In ihm ist eine Kraft, die er vielleicht noch nicht in die richtige Bahn eingedämmt hat, sodass sie heute noch der Analyse widerstrebt, die aber als urmusikalische Begabung erscheint.

Der Raum mangelt uns zur eingehenden Behandlung des Organisten W. Montillet, dessen Messen mit denen von Fornerod zu den bedeutendsten Produktionen auf dem Gebiete der heutigen religiösen Musik gehören, wie auch Paul Benners, dem Schöpfer von Oratorien und Kantaten von hoher Eingebung und sicherer, klarer Technik, und anderer mehr, wie z. B. Théodore Appia, Tanner, Briquet, Détraz.

*

Diese allzu kurze und unvollkommene Studie erlaubt doch, dass man sich einen Begriff bilde von der herrlichen Vitalität der Musik des Welschlandes. Wir haben versucht, die Hauptzüge und Bestrebungen ihrer bedeutendsten Vertreter darzustellen, ihre ästhetischen und gefühlsmässigen Besonderheiten zu analysieren und das Positive ihrer Werke hervorzuheben. Von vorneherein verblüfft uns die Fülle dieser Produktion. Die grossen Strömungen, die sie offenbart, sind ebenso sehr psychischen wie intellektuellen Ursprungs. Sie bringen charakteristische Hauptmerkmale an den Tag. Bei allen, so glauben wir, findet man die ethischen Aspekte, die den Urgrund unseres welschen Geistes ausmachen: das Suchende, die Gewissenhaftigkeit, das Misstrauen gegen den bloss naturhaften Elan.

Das Negative dieser Voraussetzungen wird korrigiert durch ein wirklich schöpferisches Verlangen nach Spekulation. Hier gehört es sich, auch der wichtigen Rolle zu gedenken, die Ansermet seit der Gründung des «Orchestre Romand» (1919) für unsere Kultur gespielt hat.

Stärker als bei andern ist wohl in uns die Sehnsucht nach dem Verlorenen Paradies. Einige glaubten es in Frankreich neu zu entdecken, andere in der Tiefe ihres Innern, keiner aber glaubt mehr daran, dass es in germanischen Landen zu finden sei.

Der Eindruck der absoluten Aufrichtigkeit gegenüber dem eigenen Ich entströmt all diesen Werken, eine moralische Einstellung, die auch jenen Kompositionen eine gewisse Würde verleiht, die nicht den Stempel der wahren Leidenschaft tragen.

Ein Bestreben ist allen gemeinsam: die Suche nach dem Persönlichen, nicht aber das Hervorheben des Individuellen. Das Bedürfnis zu experimentieren verzögert unsere Reife, gestaltet sie aber dann um so vollkommener. In diesem Sinne gibt es wirklich eine immer lebendiger werdende welsche Musik, die für unsere Kunst eine wahre Bereicherung bedeutet.

II. TEIL

DAS SCHWEIZER MUSIKLEBEN

DER CHORGESANG

VON EDGAR REFARDT

Am Anfang stehe eine kurze Uebersicht, die einige für die Kenntniss des Chorgesangs in der Schweiz wichtige Tatsachen anschaulich macht:

Erstaufführungen in der Schweiz

(ohne blossе Teilaufführungen, * = Schweiz. Musikgesellschaft.)

Haydn (bis 1840)

Schöpfung (1798): Zürich 1801, Winterthur 1803, Bern 1804, Basel 1806, Aarau 1807, Schaffhausen 1809, Wil 1811, St. Gallen 1816, Freiburg. 1816 *, St. Gallen 1825 *, Solothurn 1833, Lenzburg 1834, Olten vor 1837, Teufen 1837.

Jahreszeiten (1801): Winterthur 1805, Basel 1811, Bern 1812, St. Gallen 1816, Solothurn 1832, Zürich 1833, Olten 1837.

Die sieben Worte: Basel 1807, Bern und Zürich 1811, Winterthur 1824, Burgdorf 1837.

Schneider (bis 1850)

Pharao (1829): Winterthur 1830 *, Solothurn 1835.

Sündflut (1823): Zürich um 1820, Basel 1826.

Das verlorene Paradies (1824): Burgdorf 1850.

Weltgericht (1819): Zürich 1822, Winterthur 1825, Solothurn 1837, Zofingen nach 1844.

Spohr (bis 1855)

Der Fall Babylons: Lenzburg 1854.
(1842)

Des Heilands letzte Stunden (1835): Luzern 1841 *, Olten 1843, Zürich 1849, Basel 1855.

Die letzten Dinge: Teufen 1839, Zürich 1844, St. Gallen 1854, Olten 1855.
(1826)

Mendelssohn (bis 1860)

- Paulus (1836): Zürich 1838 *, Lenzburg 1842, St. Gallen 1845, Basel 1846, Olten 1847, Bern 1854, Genf 1860.
- Elias (1846): Basel und Zürich 1848, Lenzburg 1849, Olten und St. Gallen 1850, Solothurn 1854, Genf 1856 *.
- Lobgesang (1840): Lausanne 1842 *, Basel, Lenzburg, Winterthur 1844, Zürich 1845, Sitten 1854 *, Genf 1859.

Händel (bis 1880)

- Belsazar: Basel 1857.
- Jephta: Winterthur 1846, Zürich nach 1857, Basel 1860 *, St. Gallen 1874.
- Josua: Bern und Zürich 1874, Basel 1879.
- Israel in Aegypten: Basel 1855, Zürich 1879.
- Judas Makkabäus: Basel 1847, Solothurn 1849 *, Aarau 1859, St. Gallen 1860, Bern 1864, Zürich und Luzern 1867.
- Messias: Solothurn 1839, Basel 1849, Bern 1851 *, Zürich 1852, Genf 1857, St. Gallen 1865, Schaffhausen 1875, Neuchâtel 1880.
- Samson: Zürich vor 1829, Basel 1840, Bern 1855, Zofingen 1858, Schaffhausen 1860, St. Gallen 1862, Olten 1864, Neuchâtel 1876.
- Saul: Zofingen vor 1874, Bern und Zürich 1876.
- Susanna: Bern 1879.

Bach (bis 1890)

- Johannespassion: Basel 1861, Zürich 1876, Bern 1887.
- Matthäuspassion: Basel 1865, Zürich 1872, St. Gallen 1889, Bern 1890.
- H-moll-Messe: Zürich 1878, Basel 1888.

(Die frühesten Aufführungen Bachscher Chorwerke sind vermutlich: Basel 1852: Kantate Du Hirte Israel; Bern 1854: Kantate Herr Gott dich loben wir; Zürich 1867: Magnificat.)

Man sieht: die grossen Chorwerke Haydns sind frühe in der Schweiz gesungen worden und nicht nur in den grossen Städten, ebenso die Oratorien Mendelssohns, zwei von ihnen

noch zu Lebzeiten des Komponisten, das dritte im Jahre nach seinem Tode. Gleiches gilt von den Werken Friedrich Schneiders und Spohrs, die jahrzehntelang sehr berühmt waren. Händels Oratorien mussten noch warten; als es aber einmal so weit war, sang man sie rasch nacheinander. Für die Passionen und die h-Moll-Messe Sebastian Bachs kam die Zeit noch später, in der Schweiz wie überall; es ist begreiflich, dass die grossen Städte mit ihnen vorangehen mussten, aber man darf sagen, dass die klassische wie zeitgenössische Chormusik seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts allorten bei uns nicht nur Hörer gefunden hat, die nach ihr verlangten, sondern auch Sänger, die sie sangen.

Die ganze schweizerische Musikpflege ruht auf der Grundlage der Musikkollegien des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Ursprünglich war man zum Singen zusammengetreten, wobei Knaben die obern Stimmen sangen, später kam begleitende Instrumentalmusik dazu; im achtzehnten Jahrhundert verschwand in vielen Kollegien der Gesang, die Neuheit des Jahrhunderts, nämlich die Sinfonie und die sogenannten Liebhaberkonzerte, herrschten. Im Jahre 1788 gründete die Zürcher Musiksaalgesellschaft eine «Frauen Music Gesellschaft» zur Mitwirkung in den Konzerten, die Musikpflege wandelt sich nochmals, es entstehen Gemischte Chöre, vereinzelte Aufführungen des neuen Oratoriums von Graun, Der Tod Jesu, lassen sich in Basel, Zürich, Winterthur schon im achtzehnten Jahrhundert nachweisen. Aber erst der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bringt den völligen Umschwung, herbeigeführt namentlich durch Haydns Oratorien. Haydn war durch Händels Werke angeregt worden, die er in London kennen gelernt hatte; in der Schweiz war Händel unbekannt, der belesene Musiker Kachel in Basel erwähnt ihn in einer Musiklehre als «einen Deutschen namens Händel», dessen Werke in England immer noch zu hören seien. Haydns beide Oratorien entsprachen in ihrer Volkstümlichkeit dem durch Rousseau und die Revolution geweckten Sinne der neuen Zeit; das war Musik für jedermann, das wollte man singen, und zur Verbreitung trugen die Aufführungen wesentlich bei, die die 1808 gegründete Schweizerische Musikgesellschaft jährlich in den Schweizerstädten veranlasste.

Zum Bilde des schweizerischen Chorgesanges tragen die kleinen Städte und Städtchen soviel bei als die grossen; beim Betrachten des Einzelnen werden wir uns aber doch an die Reihenfolge der Einwohnerzahlen halten müssen, also zunächst eine Gruppe der grössten Städte Zürich, Basel, Genf und Bern zusammenfassen, dann eine die Lausanne, St. Gallen, Winterthur und Luzern, dann Biel, Neuchâtel, Freiburg und Schaffhausen umschliesst. Das Musikleben der alemanischen und der welschen Schweiz trennen wir nicht, denn es sind schliesslich nicht verschiedene Welten. Raum und Sache gestatten freilich nur auf das Allerwichtigste einzugehen; wir geben keinen musikalischen Reiseführer, von dem man Vollständigkeit erwartet, und zudem ist in diesen ersten Abschnitten nur von Gemischten Chören die Rede, und nur soweit sie grosse Werke mit Orchesterbegleitung singen.



Als der Gemischte Chor Zürich im Jahre 1863 gegründet wurde, waren die Oratorien Haydns, Mendelssohns und Händels in Zürich eingebürgert. Schon 1765 wurde Grauns Tod Jesu, 1809 Händels Hundertster Psalm, 1812 Mozarts Requiem, 1845 Paradies und Peri aufgeführt; Oratorien Rolles waren vorausgegangen, 1818 Moses Sendung von Konradin Kreutzer, 1829 Die Befreiung Jerusalems von Stadler. Die Sänger kamen aus den alten Musikgesellschaften, später auch aus Nägelis Singinstitut, den Chören Blumenthals, Listes und Abts, aber die ununterbrochene, einheitliche Folge gewährleistete erst der Gemischte Chor unter der langjährigen Führung Friedrich Hegars. Schon 1869 konnte er das Deutsche Requiem bringen, in den Siebziger Jahren die Missa solemnis und Verdis Requiem, 1882 Faust von Berlioz und Liszts Heilige Elisabeth. Zwei Jahre später wurde wieder ein Werk von Berlioz aufgeführt, dann Hegars Manasse; die neue Musik hatte in Zürich neben der alten ein Heim gefunden. Unter Volkmar Andreae ist es so geblieben, Liszts Christus, Elgars Traum des Gerontius und Mahlers achte Sinfonie sind hier erstmals in der Schweiz gesungen worden; ebenso St. Sébastien von Debussy, in neuester Zeit der Psalmus hungaricus von Kodaly und das Ora-

torium von Hindemith Das Unaufhörliche. Bruckners Messen kamen zu Gehör, Burkhardts Jesajas und Honeggers Cris du monde. Neben all dem hat der Chor seine Mendelssohn- und seine Max Bruch-Zeit gehabt, und an der Pflege der grossen klassischen Kunst ist er immer wieder erstarkt: die Matthäuspassion ist das von ihm am meisten aufgeführte Werk.

Es ist nicht der einzige Verein, der in Zürich Oratorien singt; seit Jahren betätigt sich der Männerchor Harmonie als Gemischter Chor, Hans Lavater hat hier in den Dreissiger Jahren Verdis Requiem, Faust von Berlioz, Händels Saul und Belsazar, Jahreszeiten und Deutsches Requiem singen lassen; der Männerchor Aussersihl gab unter Hermann Hofmanns Leitung das Hubersche Oratorium Weissagung und Erfüllung (1922), und der Männerchor Zürich unter dem gleichen Dirigenten die grossen Chorwerke von Berlioz. Der Oratoriumchor, den Max Hengartner leitet, sang in den Zwanziger Jahren Liszts Christus, zu Beginn der Dreissiger das Stabat Mater von Dvorak, neuerdings Courvoisiers Oratorium Auferstehung, die d-Moll-Messe von Bruckner und, erstmals in deutscher Sprache, den Lobgesang von Gretschaninow. Lebendig gestaltet sind die Programme des Zürcher Lehrergesangsvereins (Ernst Kunz): schweizerische Erstaufführungen der Lebensmesse von Delius, des Tedeums von Braunfels, des Tedeums von Kodaly, eine Zürcher Erstaufführung des Herakles von Händel, von Roussels auf englische Worte komponiertem achtzigstem Psalm im Jahre 1930 die erste französische Aufführung überhaupt.

Weiter: Walther Reinhart stellt seinen Chor in den Dienst Bachs und bringt Kantaten, Johannespassion und h-Moll-Messe, der Häusermannsche Privatchor (gegründet 1897) sang neben unbegleiteter Chormusik alter und neuer Zeit schon unter Hans Häusermann das Tedeum von Bruckner und singt unter seinem Nachfolger Hermann Dubs orchesterbegleitete Werke von Kaminski und Reger, Miroir de Jésus von Caplet, das Requiem von Mozart und das Dettinger Tedeum. Der von Johannes Fuchs gegründete Kammerchor bietet namentlich mozartsche Kirchenmusik, aber auch Bruckner und Schubert, der Kirchenchor Wollishofen sang unter der Leitung des Komponisten 1937 das Oratorium Jo-

hannes der Täufer am Jordan von Paul Baumann, der Arbeitergesangsverein (C. Damroth) die Jemand-Passion von Viktor Halder (1938), katholische Chöre (Liedertafel Zürich und Cäcilienverein Oerlikon) im gleichen Jahre Franziskus von Tinel unter Leitung von H. Meier; der Schülerchor des Freien Gymnasiums unter Georg Walter hat schon vor Jahren Hindemiths Spiel Wir bauen eine Stadt aufgeführt und unlängst bei einer Festfeier die Cäcilienode Händels aufs Programm gesetzt.

Basels musikalisches Wahrzeichen sind die Münsterkonzerte, hier singt der Basler Gesangsverein. Er ist schon 1824 entstanden, ist also der älteste der grossen Gemischten Chöre der Schweiz, aber erst die Aufführung der Johannespassion im Jahre 1861 unter Ernst Reiter hat durch den Einbau eines Gerüstes unterhalb der Orgel das Münster so zum Musikraum gemacht, wie man es heute kennt. Diese Aufführung und die der Matthäuspasion von 1865 waren die ersten in der Schweiz, die h-Moll-Messe folgte erst später. Schweizerische Erstaufführungen waren Israel in Aegypten und Judas Makkabäus, dann, unmittelbar vor Zürich, das Deutsche Requiem (1869) und das Requiem von Verdi (Volkland 1879), sowie das Requiem von Berlioz (1899). Durch Hermann Suter wurde die Musik der Gegenwart weiter gefördert, die Hauptwerke von Liszt, Kloses Sonne-Geist und Suters Laudi, unter Hans Münch die Romantische Kantate von Pfitzner und Honeggers Judith sind hervorzuheben.

Der Basler Bachchor, gegründet und geleitet von dem unlängst verstorbenen Adolf Hamm, singt vor allem Bachkantaten, aber auch Johannespassion, Werke von Mozart, die Grosse Einsiedlermesse von Huber und Regers Passionskantate stehen auf seinen Programmen. Alljährlich führt der Volkschor der Gemeinnützigen Gesellschaft unter Walter Sterk ein grosses Chorwerk auf, neben Händel und Haydn Messen von Schubert und Weber, Kirchenwerke von Cornelius, Herzogenbergs Requiem und Roi David von Honegger. Vom Münsterchor (Rudolf Moser) konnte man in den letzten Jahren erstmals in Basel hören: Joseph von Händel, Cherubinis Requiem für Gemischten Chor, das Judicium Salomonis von Marc Antoine Charpentier, die As-Dur-Messe von Schubert. Ernst Sigg, der mit einem Motettenchor Kan-

taten von Buxtehude und Tunder und Telemanns Oratorium *Der Tag des Gerichts* aufführte, leitet jetzt die Kantorei St. Martin in gleichem Sinne, und unter Bruno Straumann singen hin und wieder der christkatholische Kirchenchor und die Singschule ein Oratorium.

Seit 1920 besteht der Sterksche Privatchor; was Walter Sterk will, das zeigen seine überzeugenden Aufführungen der Bachschen Passionen und der h-Moll-Messe in kleiner Besetzung (1929 und 1933 die Passionen, 1936 die Messe), zeigen aber auch eine Kantate und ein Tedeum von Willy Burkhard, Oratorien von Mauke, Cavalieri, Wladimir Vogel und dazwischen die einzige Basler Aufführung des Lazarus von Schubert. Der von Paul Sacher seinem Kammerorchester angegliederte Kammerchor singt älteste und neueste Musik und umgeht bewusst die des neunzehnten Jahrhunderts. Das *Judicium Salomonis* von Carissimi, Charpentiers *Petrus-Oratorium*, Purcells *Dido und Aeneas*, Becks Oratorium und die *Oedipuskantate*, Das *Gesicht Jesaias* von Burkhard, *Roi David*, *Cris du monde* und *Jeanne d'Arc* von Honegger, die *Psalmensinfonie* und die *Noces* von Strawinsky, Robert Blums Kantate von der Erlösung, Roussels *Achtzigster Psalm*, das alles hat der Kammerchor erstmals in Basel, einiges davon überhaupt zum erstenmale gesungen.

Noch seien die Schülerchöre der Gymnasien erwähnt, unter Leitung von Ernst Sigg und W. S. Huber, mit Haydn-Messen und Kantaten von Purcell und Buxtehude, auch hier einzelne wie Haydns c-Moll-Requiem oder seine Nikolausmesse (Sigg) in Basler Erstaufführungen. Wie anderwärts sind die führenden Männerchöre von Zeit zu Zeit unter Zuzug befreundeter Vereine zum Gemischten Chorgesang übergegangen, so die Basler Liedertafel (Hans Münch) in Piernés *Kinderkreuzzug* und, wie auch der Basler Männerchor (Walther Aeschbacher) in den grossen Werken von Berlioz.

Das französische Musikempfinden stellt den Chorgesang nicht in den Mittelpunkt, Genf ist aber hierin ganz schweizerischen Gepräges; es kann zwar nicht überraschen, in den Konzerten der *Société de chant sacré* (gegründet 1827) die Oratorien Gounods und Rossinis Messe zu finden, aber die deutschen Meister stehen auch hier voran. Schon die Schweizerische Musikgesellschaft hatte 1826 in Genf Beethovens

Christus am Oelberg aufgeführt, und 1834 sogar Teile der Missa solemnis. Auch die früheste Genfer Aufführung des Elias hat sie veranlasst, aber 1857 erscheint in den Programmen der Société de chant sacré das erste Händel-Oratorium Messias, 1860 Paulus, 1875, also kurz nach der ersten Zürcher Aufführung und jetzt vollständig, die Missa solemnis. Zehn Jahre später sang man das Deutsche Requiem, um die Jahrhundertwende die Passionen Bachs, bald auch die h-Moll-Messe. Die Matthäuspasion vor allem ist in Genf wirklich volkstümlich, ihre freien Aufführungen zu Beginn der Dreissiger Jahre bleiben hochbedeutsam. Otto Barblan, der fast fünfzig Jahre lang dem Verein solche Wege wies, hat 1938 sein Amt an Samuel Baud-Bovy abgegeben.

Sonst gibt es allerdings in Genf nicht viel Gemischte Chöre: ein Konservatoriumschor, der einmal die Damnation aufführte, ist längst eingegangen, eine Société de musique symphonique (Albert Paychère) brachte 1921 *L'Enfance du Christ* von Berlioz zu Gehör, tritt aber nur selten vor die Öffentlichkeit, der 1928 gegründete Cercle J. S. Bach unter Francis Bodet singt Bachkantaten, auch der von William Montillet geleitete Kirchenchor zu St. Joseph ist gelegentlich in Konzerten zu hören.

Der Cäcilienverein der Stadt Bern ist im Jahre 1862 gegründet worden, an der ersten Einführung der Oratorien Haydns und Mendelssohns in Bern war er noch nicht beteiligt; seine ersten Konzerte widmete er der Kunst Händels, auffällig spät, nämlich erst 1882, folgte das Deutsche Requiem, 1901 *Roméo et Juliette* von Berlioz. Heute steht der Verein, den bis 1909 Carl Munzinger leitete, unter Fritz Brun, an Werken der Neuzeit sind in den letzten Jahren *Roi David*, Bruckners f-Moll-Messe, der *Psalmus hungaricus* von Kodaly, Honeggers *Cris du monde*, die *Psalmensinfonie* von Strawinsky vertreten.

Gemeinsam mit dem Cäcilienverein und unter dem gleichen Dirigenten hat die Berner Liedertafel grosse Choraufführungen veranstaltet, die Programme des Berner Lehrer-gesangsvereins (August Oetiker) weisen die klassischen Oratorien auf, dann Messen von Schubert, Liszt, Bruckner und Klose, das Deutsche Requiem und das Requiem von Verdi, Suters Laudi. Der Pfarrcäcilienverein der Dreifaltigkeits-

kirche unter Josef Ivar Müller bietet in Konzerten Werke alter und neuer Zeit, und der Schülerchor der Berner Singbuben (Hugo Keller) sang 1933 eine Messe des Zürchers Hans Berger.

*

Die frühesten Oratorienaufführungen in Lausanne sind die der Schweizerischen Musikgesellschaft: Christus am Oelberg 1823, Rossinis Stabat Mater und Mendelssohns Lobgesang 1842. Der eigentliche Schöpfer des Lausanner Musiklebens, Georg Adolf Kölla, gründete 1864 die Société de chant de Sainte Cécile und brachte mit ihr in der Folge die Oratorien von Haydn, Mendelssohn, Schumannsche Chorwerke, L'Enfance du Christ von Berlioz zu Gehör. Heute teilen sich andere Vereine in diese Aufgabe: der älteste Lausanner Männerchor, die Union chorale, sang unter Hermann Lang mit dem Frauenchor des Konservatoriums in letzter Zeit das Weihnachtsoratorium von Bach, Matthäuspassion, Das Deutsche Requiem, Roi David, auch mit dem Viviser Frauenchor unter Charles Hemmerling die Jahreszeiten. Der Chor des Organisten der Kathedrale, Charles Faller, hat in seinen Programmen Bachs Trauerode und das Osteroratorium, Kantaten von Buxtehude, eine Weihnachtskantate des Genfers Bernhard Reichel (1937). Auch weitere Chöre treten gelegentlich an die Öffentlichkeit, so sangen 1935 die Chöre der Académie Sainte Cécile unter Leitung von E. D. Simoncini ein Weihnachtsoratorium von Pierre Maurice, so die Schüler der Ecoles normales die Chöre des Dramas Le feu sacré von François Olivier (1936); Pierre Pidoux pflegt in seinem Choeur J. S. Bach hauptsächlich den unbegleiteten Gesang.

Was für Zürich das Karfreitagskonzert des Gemischten Chores, das bedeutet für St. Gallen das Psalmsonntagskonzert des Stadsängervereins-Frohsinn in der Laurenzenkirche. Zwar besteht der Verein in seiner gegenwärtigen Gestalt erst seit 1896, aber er geht in lückenloser Folge zurück auf eines der ältesten schweizerischen Musikkollegien, die schon 1620 erwähnte Singgesellschaft zum Antlitz; sie und der im Jahre 1833 gegründete Gemischte Chor Frohsinn gaben seitdem teils abwechselnd teils vereint die Oratorien-

konzerte. Schon 1816 sind in St. Gallen Schöpfung und Jahreszeiten nachgewiesen, 1843 Rossinis Stabat Mater, 1845 und 1850 die beiden Mendelssohnschen Oratorien, 1860 als frühestes Händel-Datum in St. Gallen Judas Makkabäus. Im Jahre 1885 leitete Albert Meyer die erste Aufführung des Deutschen Requiems, 1889 Paul Müller die erste der Matthäuspasion. Verdis Requiem hörte man schon 1878, das zwanzigste Jahrhundert brachte an Neuem die Missa solemnis, das Requiem von Berlioz, Suters Laudi, ein Requiem von Richard Wetz und eine As-Dur-Messe des St. Gallers Max Haefelin.

In weitem Konzerten hat der Stadsängerverein-Frohsinn schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts das Verlorene Paradies von Bossi und den Faust von Berlioz gesungen. Er steht seit 1929 unter der Leitung von Hans Loesch, der auch mit dem evangelischen Kirchengesangsverein Oratorien auführt, wie dies sein Vorgänger Paul Fehrmann getan hat. Der Kirchenchor St. Maria brachte 1937 unter Paul Schmalz die b-Moll-Messe von Bruckner, kleinere Chöre, ebenfalls in neuester Zeit ein Christspiel von L. Josef Müller, der Chor der Kantonsschule eine Messe von Schubert.

In Winterthur gab früher das Musikkollegium (gegründet 1629) auch die Chorkonzerte und zwar schon im achtzehnten Jahrhundert: 1784 ein anonymes Werk Die Jünger von Emmaus, 1786 eine Hymne an die Natur von Franz Christoph Neubaur, 1790 Grauns Tod Jesu, ausserdem Oratorien von Rolle, Schulz und Schicht. 1803 wurde Haydns Schöpfung gegeben, zwei Jahre nachher die Jahreszeiten. Es folgten Oratorien von Hildenbrand, Peter Winter, Konradin Kreutzer und die Werke Friedrich Schneiders, 1845, im gleichen Jahre wie in Zürich, Paradies und Peri, 1846 die erste schweizerische Aufführung von Händels Jephta. Mit 1874 beginnt die Tätigkeit des neuen Gemischten Chores, der sich schon unter seinem ersten Leiter Rauchenecker manch zeitgenössisches Werk aneignete (1881 Heilige Elisabeth von Liszt) und unter Ernst Radecke 1899 seine Hörer mit dem Deutschen Requiem, 1907 mit der Matthäuspasion bekannt machte. Seit 1926 leitet Walther Reinhart den Chor. Auch hier, wie in Zürich, bevorzugt Reinhart die Bachschen Kantaten, daneben werden die Messen Haydns vorgenommen,

und die selten gehörte D-Dur-Messe von Dvorak und Paul Müllers Tedeum finden sich in den Programmen der letzten zehn Jahre.

Am ersten Feste der Schweizerischen Musikgesellschaft 1808 in Luzern wurden Bruchstücke aus Haydns Schöpfung, darunter ein Chor, gesungen, und bei ihren spätern Tagungen in Luzern standen 1810 das Halleluja aus Messias, 1823 Rombergs Lied von der Glocke, 1841 das Oratorium Des Heilands letzte Stunden von Spohr auf dem Programm. Als Gustav Arnold 1865 an die Spitze des Luzerner Musikwesens trat, bestand der Cäcilienverein als Gemischter Chor, und schon 1867 wird von einer Aufführung des Judas Makkabäus berichtet, 1880 von der Heiligen Elisabeth Liszts. 1893 löste ihn der Städtische Konzertverein ab, den Mengelberg, Fassbaender, Denzler und Boer geleitet haben und seit 1928 Max Hengartner leitet. Aus den Aufführungen seit der Jahrhundertwende heben sich hervor: Matthäuspasion, Missa solemnis, Requiem von Verdi, Laudi (1929), die Totenmesse von Berlioz, das Volksoratorium Die heilige Elisabeth von Joseph Haas, Hugo Kauns Kantate Wachet auf (1932 als erste Aufführung in der Schweiz). Mehrere dieser Werke wurden gemeinsam mit der Liedertafel gegeben, die den gleichen Leiter hat; andere Chöre treten daneben, so unter J. B. Hilber die vereinigten städtischen Kirchenchöre mit Bruckners Tedeum und der Kirchenchor St. Paul 1932 mit Händels Cäcilienode, mehrfach der Kammerchor unter Robert Müller mit Kantaten von Bach und Telemann und Musik der Gegenwart. Der Gemischte Chor der Stadt Luzern (W. Heim) sang bei der Feier seines fünfzigjährigen Bestehens 1937 das Schicksalslied von Brahms.

Fünfzig Jahre lang hatte in Biel die Concordia gesungen, als sie am Ende des vorigen Jahrhunderts einging; Oratorien von Haydn, Mendelssohn und Schumann (auch dessen Faustszenen) waren damals unter Wilhelm Sturm aufgeführt worden. Seitdem vereinigen sich die Liedertafel und der Frauenchor Concordia zu solchen Konzerten: Messias, Judas Makkabäus, der Faust von Berlioz waren unter Julius Lange die Hauptwerke, seit der Uebnahme der Leitung durch Wilhelm Arbenz (1927) sind unter anderm Acis und Galathea von Händel und die Neunte Sinfonie dazu gekommen.

Arbenz dirigiert auch den Lehrergesangsverein Biel und Umgebung, der seit einigen Jahren gleichfalls Oratorien auführt: Johannespassion, Cäcilienode, Deutsches Requiem, h-Moll-Messe. Männerchor Harmonie und Frauenchor Cäcilia sangen in Konzerten der neuesten Zeit die Beethovensche C-Dur-Messe, der römisch-katholische Kirchenchor die D-Dur-Messe Mozarts, der christkatholische Kirchenchor ein Tedeum von Purcell. In französischer Sprache hat der Frauenchor La Fauvette (G. L. Pantillon), meist mit Zuzug des Männerchors La chorale, Bachkantaten, Messen von Haydn, L'Enfance du Christ, Dorets letztes Winzerspiel aufgeführt, die Chorale selbst (Ch. Hemmerling) unter Mitwirkung der Fauvette-Damen den Elias.

Neuchâtel hat seit 1873 seine Société chorale, ihr Leiter ist seit 1911 Paul Benner, seine Vorgänger waren Eduard Munzinger und Eduard Röthlisberger. In Neuchâtel hatte die Schweizerische Musikgesellschaft 1828 ein Oratorium von Righini, Das befreite Jerusalem, gesungen, 1862 wurde Haydns Schöpfung, 1870 der Lobgesang von Mendelssohn durch ortsansässige Chöre aufgeführt. Regelmässiges geschah erst durch die Société chorale: Haydns Sieben Worten folgten Samson, Paulus, Messias und schon 1886 das Deutsche Requiem. Die Johannespassion ist erstmals 1893, die h-moll-Messe 1901, die Matthäuspassion 1905 gesungen worden. Neben den Werken der Deutschen die Franzosen und Welschschweizer: das Oratorium Le déluge von Saint-Saëns und sein Requiem, Les sept paroles von Doret, La fille de Jephté von Pierre Maurice, von Saint-Saëns La lyre et la harpe, ein Requiem von Fauré, von Paul Benner Liber apertus est, eine d-Moll-Messe und De la harpe aux cymbales. Mit der Missa solemnis von Beethoven, Suters Laudi, Roi David und Honegger sind die bedeutendsten Erstaufführungen der letzten Zeit genannt.

Die Société de chant de la ville de Fribourg bestand seit 1841 als Männerchor, seit 1908 tritt sie auch als Gemischter Chor auf: Jahreszeiten, Paulus, Ruth von César Franck, 1936 auch der achtzigste Psalm von Roussel, 1938 Nowowieskis Quo vadis, meist unter Mitwirkung des Gemischten Chores der St. Nikolauskirche; beide Chöre leitet Joseph Bovet. Auch andere Kirchenchöre vereinigen sich zu Aufführungen,

so die Chöre von St. Johann und St. Peter, die unter Louis Gaimard 1938 Mendelssohns Walpurgisnacht sangen. Das ausserkirchliche Singen im Gemischten Chore ist nicht alt, und gelegentliche Konzerte der Schweizerischen Musikgesellschaft (1816 und 1843) vermochten nichts Bodenständiges zu erwecken, auch einem Choeur allemand, der um die Jahrhundertwende kleinere Stücke mit Orchester sang, blieb dauernder Erfolg versagt. Dagegen haben neuerdings die Festspiele Joseph Bovets, die auf Mitwirkung von Chören berechnet sind, starke Anziehungskraft bewiesen.

Eine neue dreibändige Kulturgeschichte von Schaffhausen behandelt in einer einzigen Anmerkung auch das Musikleben, indem sie mit wenigen Sätzen das wiederholt, was in einem Aufsatz von 1878 zu finden war. Demnach hat entweder Schaffhausen kein erwähnenswertes Musikleben, oder die Musik gehört nicht zur Kultur. Der Verfasser meint offenbar das zweite, denn Schaffhausen hat sogar ein recht reges Musikleben, und nicht erst seit heute. Ein Musikkollegium wird schon 1655 genannt, und wenn es sich auch ein wenig mühsam ins neunzehnte Jahrhundert schleppte und manchmal einige Jahre hindurch schlief, so hat es doch 1803 Grauns Tod Jesu und 1809 die Schöpfung zu Gehör gebracht, deren zweiten Teil allein noch früher. 1811 gab man beim Feste der Schweizerischen Musikgesellschaft in Schaffhausen Himmels Vaterunser, 1837 die Jahreszeiten, 1860 als erstes Händel-Oratorium Samson, dann in rascher Folge Judas Makkabäus, Josua und Messias und 1876 Paulus. Der Männerchor war 1826 gegründet worden, er gibt heute, zusammen mit dem Frauenchor, unter der Leitung Oskar Dislers die jährlichen Karfreitags-Konzerte in der St. Johanneskirche. In den Neunziger Jahren hat Hermann Suter diesen Chor dirigiert und mit ihm das Deutsche Requiem aufgeführt, aus den letzten Jahren nennen wir die Passionen und die h-Moll-Messe Bachs, die Missa solemnis, mehrere Oratorien Händels, den Kinderkreuzzug von Pierné, Das Gesicht Jesaias von Willy Burkhard (1937) und die Brucknersche f-Moll-Messe.

*

Die kleine Fahrt, die wir jetzt unternehmen wollen, beginnt in Uster. Auch hier hat einmal Hermann Suter ge-

amtet und mit dem Liederkranz Oratorien aufgeführt, allerdings meist mit Klavierbegleitung. Jetzt ist das Orchester in Uster erstarkt und solchen Aufgaben gewachsen, und Musikdirektor Heinrich Ritter hält an der guten Ueberlieferung fest; oft beteiligen sich Vereine der Nachbarschaft an den Oratorien und Bachkantaten. Der Männerchor Sängerbund Uster tut hin und wieder ein Gleiches, zur Aufführung des *Manasse* von Hegar vereinigte August Linder vor nicht langer Zeit mehrere Chöre. In Rapperswil, dessen Cäcilia-Musikgesellschaft 1737 gegründet wurde, leitet Hans Oser Gesangsaufführungen, in deren Programmen sich *Alexanderfest* und *Samson*, Messen und Konzertwerke von Haydn und Schubert, das *Requiem* von Verdi finden. Der Cäciliachor singt die Messen im Gottesdienst, zu den Konzerten verstärkt er sich durch weitere Chöre. Die Umgebung folgt dem Beispiel; aus Pfäffikon werden 1932 *Schöpfung* (Ritter), aus Stäfa 1937 *Samson* (Oser), aus Wetzikon 1934 *Josua* (O. Schwarzenbach) gemeldet, aus Thalwil, dessen Gemischter Chor seit 1835 besteht, *Saul*, *Samson*, *Jahreszeiten* (Georg Graf), kurz es fehlt im Lande um den Zürichsee herum nicht an ernsthaften Bestrebungen und hat nie daran gefehlt, wie schon die Geschichtschreibung des schweizerischen Männergesanges hat zeigen können.

In den Konzertprogrammen des Cäcilienvereins Zug, dessen Haupttätigkeit freilich im Gottesdienste liegt, findet sich schon früher etwa einmal ein Oratorium von Haydn oder Mendelssohn; in neuerer Zeit sind unter der Leitung Richard Wissmanns auch Messen von Mozart, Beethoven, Schubert und Cherubini konzertmässig aufgeführt worden, ferner Piernés *Kinderkreuzzug* und erstmals in der Schweiz *Das Lebensbuch Gottes* von Joseph Haas. Der protestantische Kirchenchor (Gotthilf Egli) brachte in den Dreissiger Jahren Schützens *Matthäuspassion*, Judas Ischarioth von Rudnick, das *Weihnachtsoratorium* von Barth, und der Männerchor Zug (Rudolf Benedikter) anlässlich seiner Jahrhundertfeier 1935 *Mirjams Siegesgesang* mit Orchester zur Aufführung.

In Glarus stehen auf den Programmen des jetzt von Jakob Gehring geleiteten Cäcilienvereins (gegründet 1882) regelmässig Oratorien von Händel, Haydn und Mendelssohn, das *Deutsche Requiem* und das von Verdi, früher schon auch

der Manasse von Hegar. Aber in Glarus ist auch schon im Jahre 1810 die Aufführung eines Oratoriums von C. B. Tschudy bezeugt.

Auch Chur hat einen Cäcilienverein (Ernst Schweri), der als Domchor im Gottesdienste singt, als Konzertverein hat er 1938 Verdis *Pezzi sacri* aufgeführt. Oefters hört man vom Evangelischen Kirchengesangchor unter Emil Christ grosse Werke wie die Matthäusp passion, Beckers Oratorium *Selig aus Gnade*, das Requiem von Verdi, und mit einem besonders zusammengestellten Chore hat Ernst Schweri Deutsches Requiem und Matthäusp passion aufgeführt.

In Rorschach bilden die Kirchenchöre Cäcilienverein (1767) und Evangelischer Kirchenchor (1874) die Oratorienvereinigung (Arthur Bartsch), die alle vier bis fünf Jahre ein Konzert gibt; die Haydnschen Oratorien werden genannt, *Samson*, *Messias* und das *Deutsche Requiem*.

In Frauenfeld ist schon 1796 eine *Missa solemnis* des damaligen Winterthurer Kapellmeisters Samuel Auberlen nachgewiesen, das tätige Musikleben der Gegenwart stammt aber aus neuerer Zeit und verkörpert sich in dem 1886 gegründeten Oratoriengesangverein, den seit 1936 Ernst Schaefer leitet. Haydns *Sieben Worte des Erlösers* machten im Gründungsjahre den Anfang der Choraufführungen, die Werke Händels und Mendelssohns folgten, die *Johannesp passion* 1893, die *Matthäusp passion* 1907. Unter Max Sturzenegger wurden das *Requiem* Verdis und Honeggers *Roi David* aber auch die *Kindheit Jesu* und *Die Auferweckung des Lazarus* von Johann Christoph Friedrich Bach aufgeführt, unter Schaefer das *Stabat Mater* von Dvorak, *Psalmen* von Händel und *Kantaten* von Bach.

Baden hörte von Robert Blum mit dem Gemischten Chor (gegründet 1908) erstmals im Jahre 1939 eine der grossen Passionen Bachs, von den Oratorien Händels schon früher mehrere (Belsazar 1935). Längst sind Haydn, Mendelssohn, *Deutsches Requiem* eingebürgert, neuerdings gab der Chor auch Messen von Haydn und Mozarts *Vesperae solennes*, sowie Blums *St. Galler Spiel* von der *Kindheit Jesu*. Der Reformierte Kirchenchor (F. O. Leu) hat *Cherubinis Requiem* und Werke von Haydn gesungen.

Die Kantonshauptstadt Aarau brachte schon 1807 eine Aufführung der Schöpfung zustande und schien in den Dreissiger Jahren, angefeuert von Theodor Fröhlich. Bedeutendes leisten zu wollen. Aber sein Tod machte dem ein Ende, erst die Gründung des Cäcilienvereins im Jahre 1850 regte zu Neuem an. Der Verein, seit 1920 Frauenchor (Hans Leuenberger) führt mit dem Männerchor Stadsängerverein (Gustav Niedermann) Oratorien auf, wobei die Leiter, auch der des Orchesters, Georg Graf, abwechseln. Da auch der aargauische Lehrergesangverein unter dem Zofinger Kapellmeister Ernst Obrist hin und wieder in Aarau auftritt, fehlt es nicht an Gelegenheit, grosse Chorwerke zu Gehör zu bringen, sogar solche von erheblichem Ausmasse wie die Matthäuspasion, die allerdings noch der alte Cäcilienverein selbst sang (1908), oder solche aus neuerer und neuester Zeit (Hubers Weissagung und Erfüllung 1922, Wehrli's Weltliches Requiem, das Weihnachtsoratorium von Ernst Kunz). Und doch möchte man wünschen, dass die Kräfte sich wieder zu dauernder Einheit zusammenschliessen, wie es früher, zuletzt unter Hermann Hesse, möglich war.

In Lenzburg ist die Leitung einheitlich geblieben. Dass die kleine Landstadt schon 1834 eine Aufführung der Schöpfung zu verzeichnen hat, verdankt sie dem im Jahre 1823 entstandenen Gesangverein. 1865 verschmolz man ihn mit dem Orchester zum Musikverein, konnte aber schon an gute Ueberlieferung anknüpfen. Unter Rabe, Rauchenecker, Hesse und, seit 1912, C. Arthur Richter ist immer Tüchtiges geleistet worden: schon 1842 sang man in Lenzburg den Paulus, 1849 Elias, schon 1887 das Schicksalslied von Brahms, dann Paradies und Peri, in neuerer Zeit die Flucht nach Aegypten von Berlioz, Regersche Choralkantaten, das Chorwerk Unsere Erde von Doret. Heute schliessen sich zu diesen Konzerten der Männerchor Lenzburg und Frauenchöre zusammen, das Orchester stellt der Musikverein; auch es stammt aus früherer Zeit und hat im Jahre 1932 sein hundertjähriges Bestehen feiern können.

In Zofingen ist 1822 ein Singverein und schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein Musikkollegium nachgewiesen. Der heute wirkende Gesangverein erhielt seine Bedeutung zuerst durch Eugen Petzold, der bis 1874

dreissig Jahre lang in Zofingen das Musikleben geleitet hat. Er hat Haydn, Mendelssohn und Schneider aufgeführt, mit Nachdruck sich für die lebenden Tonsetzer bemüht, Hillers Oratorien Saul und Die Zerstörung Jerusalems sind in Zofingen gesungen worden. Sein Nachfolger war Ernst Fröhlich, gegenwärtig werden unter Ernst Obrist vom Gesangsverein und von der Aargauischen Lehrergesangsvereinigung Chorwerke aufgeführt, in den letzten Jahren das Deutsche Requiem, das Requiem von Verdi, Messias, die Matthäuspassion, die C-Dur-Messe Beethovens.

Aus einer im Jahre 1812 von Ulrich Munzinger gegründeten Gesangschule entstand der Gesangsverein Olten, dessen Aufführungen 1837 Schöpfung und Jahreszeiten, 1847 Paulus, 1850 Elias und 1864 als erstes Händelsches Oratorium Samson aufweisen. Die neueste Zeit brachte unter Ernst Kunz das Requiem von Verdi und Suters Laudi, das Deutsche Requiem, Messias, Belsazar, und vom Lehrergesangsverein Olten unter dem gleichen Leiter Matthäuspassion 1928, Johannespassion 1931, h-Moll-Messe und Missa solennis, sowie die beiden grossen Gesangwerke von Ernst Kunz selbst, Weihnachtsoratorium und Vom irdischen Leben.

Ein kleiner Abstecher sei erlaubt: in dem Badestädtchen Rheinfelden besteht seit zwei Jahrzehnten ein Gemischter Chor, mit dem Arthur Bartsch und seit 1924 Immanuel Johannes Kammerer Oratorien von Händel, Haydn und Mendelssohn, Messen von Schubert und die Bachsche Traueroode aufgeführt haben, in Liestal gibt Paul Schnyder mit dem Gesangsverein gleichfalls alle paar Jahre Chorkonzerte (Heilige Elisabeth von Liszt 1932), in Sissach notieren wir eine Messiasaufführung (1939) des Liederkranzes unter Gebhard Reiner.

«Mit Klassischem lockt man nun einmal in Solothurn keinen Hund aus dem Ofen», hiess es 1837 nach einer Aufführung des Schneiderschen Weltgerichts. Das hat der Cäcilienverein Solothurn auch wohl nie beabsichtigt, aber trotzdem 1839 Messias, 1849 Judas Makkabäus, 1854 Elias gesungen, und ist auf dieser Bahn mit Altem und Neuem immer tapfer weitergegangen. 1903 brachte er unter Casimir Meister als erstes Werk von Bach das Weihnachtsoratorium, unter

Erich Schild zum ersten Male Fausts Verdammung, Laudi, Roi David, die Psalmensinfonie von Strawinsky, das Weltliche Requiem von Werner Wehrli, aber auch Matthäuspasion und h-Moll-Messe, und bei seiner Jahrhundertfeier 1931 Honeggers *Cris du monde* sogar in Uraufführung. Neben dem Cäcilienverein der Lehrergesangverein Solothurn (Ernst Kunz) mit *Messias* und *Jephta*, dem Bachschen *Magnificat*, Werken von Verdi und Bruckner, dem Weihnachtsoratorium von Kunz. Der Verein singt unter dem gleichen Leiter oft zusammen mit den Lehrergesangvereinen von Olten und Langenthal (Lehrergesangverein Oberaargau), und es kommt dann zu Aufführungen des gleichen Werkes an mehreren Orten, so in Langenthal seit 1924, um nur das wichtigste zu nennen, der *Missa solemnis*, der grossen Passionen und der h-Moll-Messe, des *Saul* von Händel.

Burgdorf besass schon um 1800 den Gemischten Chor des Musikkollegiums, aus seinem Zusammenwirken mit dem Männerchor entstand ein Gesangverein, endlich 1873 der Konzertverein. Frühe schon, in den Dreissiger und Vierziger Jahren, wurden Oratorien von Graun und Haydn gesungen, später Werke von Loewe und Schneider, Mendelssohn und Bruch. Richard Gervais hat lange in Burgdorf als Musikdirektor gewirkt, dann Louis Kelterborn, heute steht an der Spitze des Konzertvereins der Berner Kapellmeister Otto Kreis, und in den Programmen der letzten Jahre finden sich Bachs *Magnificat*, *Faust* von Berlioz, das Requiem von Verdi. Der Burgdorfer Lehrergesangverein hat zusammen mit dem Cäcilienverein Thun unter August Oetiker in Burgdorf Schuberts *Es-Dur-Messe*, *Samson*, das *Deutsche Requiem*, die d-Moll-Messe Kloses und andere Werke aufgeführt, und ist schon in Thun zu Gaste gewesen. Und beim Cäcilienverein Thun selbst findet man, teils in eigenen Konzerten, teils in solchen mit den Lehrergesangvereinen von Thun, von Burgdorf, von Interlaken, dem Lehrergesangverein Frutigen-Niedersimmental, die alle unter Oetikers Leitung stehen, Oratorien und Messen von Händel bis Bruckner und Klose. Grossen Anklang fanden mehrere Thuner Brahmsfeiern, bei denen noch weitere Vereine in Requiem, Nanie und Schicksalslied mitsangen. Damals und bei einer grossen Schoeckfeier, bei der die Dithyrambe erklang, haben auch solche

Leute aufgemerkt, die ein Musikleben eigentlich nur in grossen Städten für möglich halten.

Noch haben wir kurz von einigem Chorsingen im französischen Sprachgebiet zu reden: in La Chaux-de-Fonds und Le Locle, wo sich die Vereine Société chorale und Chorale mixte unter Charles Faller zu Aufführungen der c-Moll-Messe von Mozart vereinigen, der Missa solemnis und neuerer Werke wie La vision d'Ezéchiel des Genfers Bernhard Reichel oder eines Hymnus symphonius von Ernst Levy; und in Sitten, dessen Choeur mixte de la Cathédrale 1906 von Charles Haenni gegründet wurde und jetzt unter dem Sohne des Gründers, Georges Haenni, neben den Gottesdienst-Messen auch etwa ein Konzert gibt mit Weihnachtsoratorien von Bach und Charles Haenni. Beliebt sind aber vor allem szenische Aufführungen, so von Dorets Nuit des Quatretemps oder den bodenständigen Bühnenspielen der beiden Haenni.

*

Es ist an dieser Stelle einiges zusammenzufassen. Die katholischen Kirchenchöre sind zu Cäcilienverbänden der einzelnen Diözesen vereinigt, die dem Allgemeinen Cäcilienverein für Deutschland, Oesterreich und die Schweiz (1867) angehören; die bedeutendsten sind wohl die Domchöre von St. Gallen (Josef Scherb) und Solothurn (Casimir Meister), der Stiftschor Luzern (Josef Breitenbach), der Pfarrcäcilienverein Bern (Josef Ivar Müller). Protestantische Kirchenchöre bilden den Schweizerischen Kirchengesangbund (1896); dass Vereine beider Richtungen auch ausserhalb des Gottesdienstes singen, wurde schon erwähnt. Beide Verbände und der Schweizerische Verband christkatholischer Kirchenchöre haben in ihren Satzungen Kirchengesangtage vorgesehen, der christkatholische Sängertag 1938 versammelte in Luzern an die neunhundert Mitwirkende zu einem Programm «Palestrina und seine Zeit», das eine Fülle von Werken des sechzehnten Jahrhunderts enthielt. Ferner umfasst der Schweizerische Gemischte Chorverband (1910) viele der kleinern Chorvereine, die Land auf Land ab das Chorlied und die ohne Begleitung zu singende Chormusik pflegen; ein Sing-

treffen wurde 1938 in Bern abgehalten. Natürlich singen die Chöre, von deren Tätigkeit die ersten Abschnitte gehandelt haben, allesamt nicht nur Oratorien, sondern ebenso die Werke kleinern Umfanges und die des A-cappella-Gesanges, überall bleibt die Aufführung eines grossen zusammenhängenden Werkes die festliche Ausnahme, die Kleinkunst die Regel. Unsere Absicht war, jene Höhepunkte zu zeigen, dem andern können wir nicht im Einzelnen nachgehen. Zwei Beispiele mögen daran erinnern, dass auch Orte, die im Musikbetrieb wenig genannt werden, reife Leistungen im unbegleiteten Gesange zeitigen können: die Aufführung der Fest- und Gedenksprüche von Brahms durch die Schülerchöre von Stans (Benno Ammann) als Vorfeier zum Brahmsjahre 1933 und die Darbietungen der Gesangsvereine von Yverdon, die beim Tonkünstlerfeste 1938 sich den Anforderungen der Gegenwartsmusik völlig gewachsen zeigten und durchweg strenge Schulung erkennen liessen. Aber so mag es noch mancherorts in Städten und Dörfern sein, wo begabte und gewissenhafte Leiter im Berufe stehen.

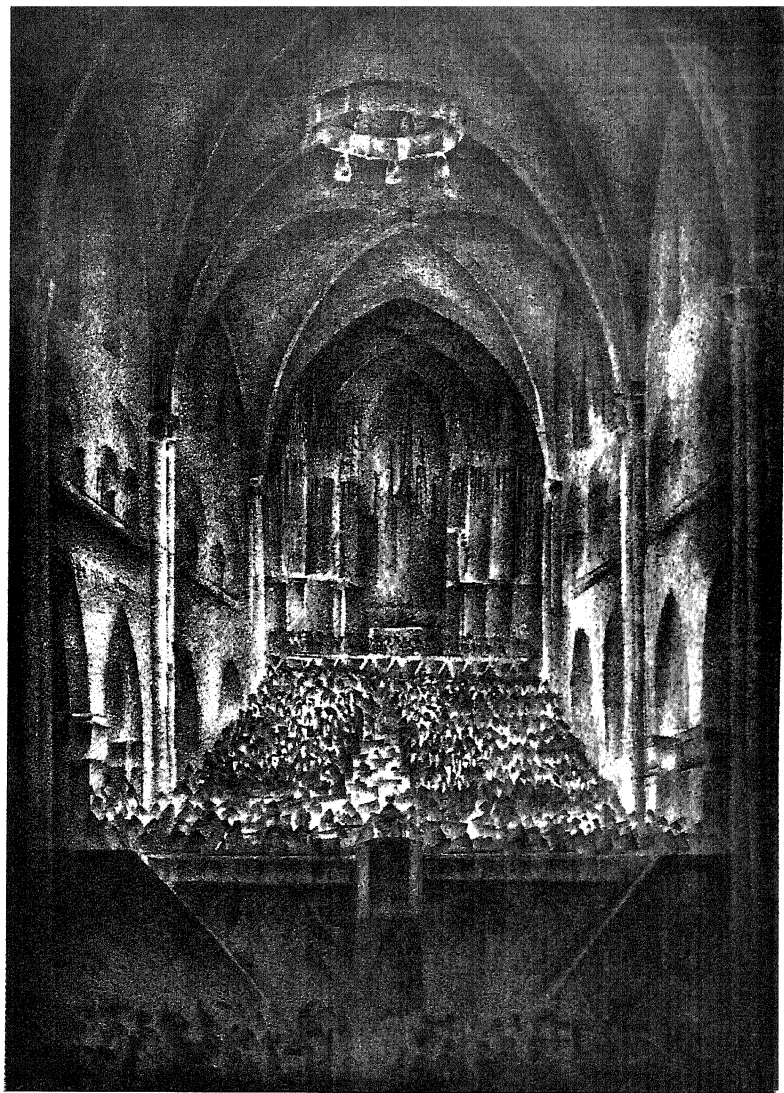
Die köstlichste Frucht solcher Schulung bieten dann freilich die *P r i v a t -* und *K a m m e r c h ö r e*, wie der Häusermannsche Privatchor (Hermann Dubs), der Kammerchor von Johannes Fuchs und der Reinhartchor (Walther Reinhart) in Zürich, die Chöre von Walter Sterk und Joseph Cron und Paul Sachers Kammerchor in Basel, der Chor Sine nomine (Willy Schmid) in Neuchâtel, der Kammerchor (Robert Müller) und der Privatchor (Philipp Nabholz) in Luzern, die Vereinigung Motet et Madrigal (Henri Opienski) in Lausanne. Hier findet die unbegleitete Gesangsmusik von den mittelalterlichen Anfängen bis zu den Höhepunkten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts Aufnahme, und ebenso die Musik unserer Tage, soweit sie sich die Mehrstimmigkeit im Sinne der alten Meister zum Ziele setzt. Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hat hier zurückzutreten, je schärfer sich mit der Zeit die Kennzeichen abheben. Wenn noch der Häusermannsche Privatchor den Weg von Brahms her nahm, so fehlt dieser Name beim jüngern Basler Kammerchor vollständig.

Aber wir müssen abbrechen, es wäre ein besonderer Aufsatz nötig, diese Dinge gründlich darzustellen. Etwas an-

deres meldet sich noch zum Worte, der M ä n n e r g e s a n g. Es ist erstaunlich, aber wahr: vom schweizerischen Männerchorgesang war noch nicht die Rede. Von den Frauenchören allerdings auch nicht, und doch sollten die zweihundertzwei- undzwanzig Frauenchöre, die das schweizerische Musikerjahrbuch von 1932 nennt, die Sage von dem alles überflutenden Männerchorwesen einigermaßen widerlegen können. Hübsch wäre es freilich, man könnte von diesen Frauenchören einiges erörtern, warum zum Beispiel gibt es nach dem genannten Jahrbuche in Biel ihrer sieben und in Basel nur einen einzigen? Dass wir den Männergesang erst zuletzt erwähnen, ist nicht Missachtung, denn alle wirkliche Kunsttätigkeit hat gleichen Wert, sondern geschieht einfach darum, weil über den Männergesang schon viel geschrieben worden ist, über den gemischten Chorgesang noch recht wenig. Ein neueres schweizerisches Musikbuch widmet jenem vierzehn Seiten, diesem vier, und es müsste einer recht taube Ohren haben, wenn er vom schweizerischen Männergesang nichts gehört hätte. Doch darf hier die Angabe nicht fehlen, dass der Eidgenössische Sängerverein von 1842 stammt, dass er in gewissen Zeitabständen grosse Sängerfeste veranstaltet, dass er hundertneunundneunzig Mitgliedvereine zählt, und der ihm nicht angeschlossene Arbeitersängerverband weitere hundertzweiundfünfzig. Wieviel Männerchöre weder dem einen noch dem andern Verbands angehören, ist wohl nirgends festgestellt worden. Ueber solches und alles Vereinsgeschichtliche belehren die Festberichte und manche Einzelschriften, von etwas anderm darf hier noch gesprochen werden.

Es wird gesagt, das Männersingen diene vor allem geselligen und vaterländischen, nicht künstlerischen Zwecken. Alle Musik ist gesellig, und vaterländische Ziele zu erstreben, etwas Hohes; was der Eidgenössische Sängerverein beigetragen hat, als es galt den Boden für die Bundesverfassung von 1848 urbar zu machen, das sollte eigentlich jedermann wissen; und ist zur Förderung der Kunst wirklich nichts geschehen? Warum standen und stehen denn Künstler wie Hegar, Gustav Weber, Suter, Brun, Andreae, Münch an der Spitze der grossen Männergesangsvereine? Sodann hat man dem Männergesang den Vorwurf gemacht, er sei rückständig,

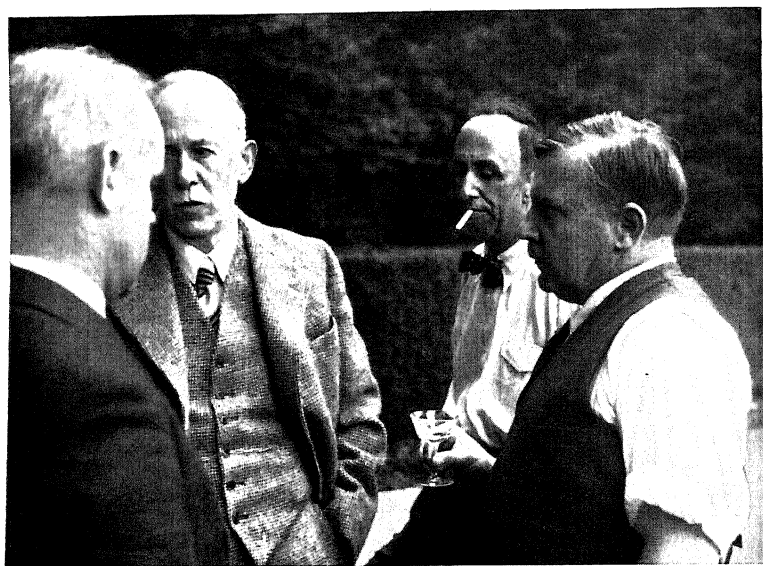
den schlimmsten Vorwurf im Leben der Kunst, wenn er zu Recht bestände. Aber im neunzehnten Jahrhundert war überhaupt nichts enger mit der Pflege zeitgenössischer Musik verbunden als der Männergesang, er musste sich ja sein Gesangsgut erst schaffen, konnte gar nicht auf Früheres zurückgreifen, und alle seine Komponisten waren Leute der lebenden Gegenwart. Und heute? Wo sind heute die Tonwerke, die einst die Begeisterung der Sänger entflamnten, Mendelssohns grosse Männerchöre, die seines Nachfolgers Brambach, auch die frischeren des gefeierten Max Bruch, namentlich seine Orchesterchöre und Kantaten? Sogar sein Fritjof ist versunken. Der Bericht über das letzte Sängerfest des Eidgenössischen Sängervereins nennt die Werke, die die künstlerisch voranstehenden Vereine der sogenannten vierten Kategorie in den Jahren 1929 bis 1935 mit Orchester gesungen haben: sie stammen von zwanzig Tonsetzern, von denen dreizehn der Gegenwart angehören. Die sieben Toten heissen Mozart, Cherubini, Liszt, Grieg, Gustav Weber, Brahms und Hegar, gehören also doch nicht alle zu den Vergessenen. Unter den Lebenden finden sich die Schweizer Andreae, David, Doret, Geiser, Hofmann, Kreis, Kunz und Schoeck; mit andern Worten: die führenden Männerchöre pflegen in ihren Orchesterkonzerten überwiegend die Musik der Gegenwart und bevorzugen dabei die der heimischen Tonkünstler. Das kann man von den Gemischten Chören nicht sagen. Im unbegleiteten Männerchorgesang vollzieht sich zur Zeit eine Wandlung, indem die schlichtere Satzweise des neunzehnten Jahrhunderts einer reicheren Stimmführung weicht, wie sie die hohe Kunst der Vorzeit kannte, die vom Gesange mehr wusste als die jüngstvergangene. Der erwähnte Bericht nennt aus den Programmen von 1929 bis 1935 allein an Meistern des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts: Brumel, Donati, Eccard, Franck, Gumpelzheimer, Handl, Hasler, Lassus, Marenzio, Palestrina, Prätorius, Ruffo, Schein, Senfl, Vecchi, Viadana, Victoria. Wohl werden ihre Werke in Bearbeitungen gesungen, wie auch manche des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die ja noch keinen Männergesang in unserm Sinne kannten, aber klar ist, dass die Männerchöre den Vorwurf der Rückständigkeit nicht verdienen. Man greife auch zu dem soeben



Konzert des Basler Gesangvereins im Basler Münster
unter Hermann Suter
Steinzeichnung von Burkhard Mangold



Gemeinsames Konzert der drei Basler Gesangsvereine Liedertafel, Männerchor und Liederkranz am Eidg. Sängerfest Basel 1954.



Othmar Schoeck im Freundeskreis
 Von links nach rechts: Felix Loeffel, Fritz Brun, der Bildhauer
 Hermann Hubacher, Othmar Schoeck

(1958) erschienenen dritten Bändchen des Liederbuches des Eidgenössischen Sängervereins: es enthält hundertzehn Lieder, vierzig davon, also mehr als der dritte Teil, sind von lebenden Komponisten geschrieben, und nicht etwa von wenigen sondern von fünfundzwanzig; die Bearbeitungen der Gesänge aus der klassischen Zeit rühren ausnahmslos von Tonsetzern der Gegenwart her. Und gerade die Lieder dieses Bändchens sind dazu bestimmt, nicht dem anspruchsvollen und prunkenden, sondern dem schlichten und volkstümlichen Singen zu dienen. Das sind Zeichen der Zeit, die für die Kunst das beste hoffen lassen. Dass manche Männerchöre ihr immerhin beschränktes Gebiet überschreiten und sich zu Tonwerken des gemischten Gesanges wenden, haben wir mehrfach erwähnt, und so bliebe schliesslich nur Eines zu sagen übrig: ein reineres Stilgefühl weist Gesänge wie viele der Schubertschen einer kleinen Sängerschaft zu, nicht den grossen Massenchören. Auch dieser Wunsch wird erfüllt, denn hier treten die Halbchöre in die Lücke, die sich im Schosse einiger Vereine gebildet haben; ihre Programme gehören zum Reizvollsten im ganzen schweizerischen Chorgesange.

Literatur:

Eine Geschichte des schweizerischen Chorgesangs gibt es nicht. Für die alte Zeit sei auf den ersten Teil von Nefs Arbeit «Der Chorgesang in der Schweiz vom Mittelalter bis zur Gegenwart» in Die Schweiz die singt (Zürich-Erlenbach 1932) verwiesen. Nefs zweiter Teil behandelt die Werke, nicht die Programme. Doch tritt hier eine kurze Darstellung von J. B. Hilber, «Gemischter Chorgesang» (im gleichen Buche) aushelfend in die Lücke. Die Angaben meines Aufsatzes fassen zum einen Teil auf lokalgeschichtlichen Veröffentlichungen, wie «Basels Musikleben im 19. Jahrhundert» von Wilhelm Merian (Basel 1920) und den Neujahrsblättern der Zürcher Allgemeinen Musikgesellschaft 1874 und 1875 (von Heinrich Weber), 1904 und 1905 (von A. Steiner), 1935 und 1936 (von Ernst Isler), zum andern Teil auf den Vereinsfestschriften. Wo diese fehlten oder nicht genügten, durfte ich die direkten Mitteilungen mehrerer Vereinsleiter benützen. Einiges konnte aus Niggli Geschichte der schweizerischen Musikgesellschaft (1886) entnommen werden, sowie aus meiner Zusammenstellung der Programme dieser Gesellschaft (Manuskript in der Universitätsbibliothek Basel).

Viel reichhaltiger ist die Literatur über den schweizerischen Männergesang. Neben die wichtigsten Publikationen von Niggli und Thomann treten besonders die Berichte des Eidgenössischen Sängervereins und natürlich auch hier zahlreiche Vereinsfestschriften.

OPER UND FESTSPIEL

VON FRITZ GYSI

Wenn wir Schweizer in dem unruhvollen Getriebe, das mit der musikalischen Bühnentätigkeit verknüpft ist, in diesem ununterbrochenen Ringen um dramatische Ausdrucksformen einen bescheidenen Platz beanspruchen können (wir glauben sagen zu dürfen einen Ehrenplatz), so kann sich das nur auf die allerletzte Vergangenheit beziehen. Denn unser Opernschaffen steht noch im Kindesalter, ist so ziemlich der jüngste Zweig unsrer künstlerischen Produktionswirtschaft und reicht als Hoheitszeichen einer Kulturgemeinschaft über die letzte Jahrhundertwende nicht weit zurück.

Die Pflege der Oper war von jeher an zeremonielle Festlichkeiten, an die Gönnerschaft von Fürsten und Prälaten oder souveräner Korporationen gebunden, weshalb ihr Aufstieg, ihre eigentliche Entfaltung vorerst nur unter dem Protektorat grosser Herren möglich war. Ein republikanischer Volksstaat, wie wir ihn bilden, konnte sich dieser Bewegung nicht anschliessen, denn dazu fehlten uns alle materiellen und soziologischen Voraussetzungen. Der Anteil der Eidgenossenschaft an der europäischen Musikentwicklung ist anderswo zu suchen, vornehmlich im Bereiche der kirchlichen und weltlichen Liedkunst.

Nun gilt ja freilich unsere Heimat als ein privilegiertes Land der Volksbelustigungen und rauschenden Vergnügungen, und niemand wird bestreiten, dass wir es in der Kunst, Feste zu feiern, zu einer gewissen Virtuosität gebracht haben. Was wir aber damit bezwecken, entspricht weniger dem Bedürfnis fürs Solenne und symbolisch Distanzierte als der Förderung der Gemütlichkeit und der Erweckung patriotischer Gefühle. Nun hat aber gerade die Spekulation mit vaterländischen Ambitionen in der Oper selten zu ästhetisch befriedigenden Resultaten geführt. Und weil wir, aus Neigung und patriotischer Pflicht, gelernt haben, Mu-

sikfeste in anderer Form zu begehen, so ist eben darum die Oper in ihrer Auswirkung zu kurz gekommen. Sodann wurde das Interesse auch der dramatisch befähigten Komponisten von der Oper vielfach abgelenkt durch die Festspielidee, wie sie in all unsern Gauen so volkhafte natürlich verwirklicht worden ist.

Bevor unser kleines Land mitgestaltend in den völkischen Wettstreit eingriff, wurde es dem Opernwesen in anderer, mehr passiver Weise dienstbar gemacht: unsre Bergwelt wurde zum Schauplatz opernhafter Begebenheiten, sei es, dass die Handlung als Ganzes auf eine schweizerische Gegend lokalisiert blieb, wie in Cherubinis «Elisa» oder Rossinis «Tell», sei es, dass einzelne Akte oder Bilder eine Alpenszenerie erforderten, wie das etwa in Bellinis «Son-nambula» oder in Giordanos «Fedora» der Fall ist. Selbstverständlich spielen dabei Gebirgsromantik und Naturereignisse eine grosse Rolle. Es blitzt, bläst oder schneit zuweilen tüchtig aus diesem schweizerischen Opernhimmel, man hört den Lawinendonner und das Tosen der Wildbäche. In Anbetracht des Umstandes, dass in klassischen Musikdramen und Balletten das Erdbeben keine seltene Erscheinung ist, braucht es uns nicht zu verwundern, wenn später auch die Katastrophe eines Bergsturzes zu Opernzwecken ausgemünzt wird. Dieses Thema hat zum Beispiel Josef Weigl, ein Liebling der Wiener Vorstadttheater, angeschnitten, und nachmals erinnerte Ernst Seyffardt in einer symbolisierenden Oper «Die Glocken von Plurs» an die sagenhaften Reichtümer und an den Untergang der im Jahre 1618 verschütteten üppigen Bergeller Stadt. Schweizerische Staffage ist übrigens auch neuerdings wieder sehr beliebt, hauptsächlich im leichteren Genre, wie es etwa in Martin Knopfs Sportsoperette «Die Mädels von Davos» oder im vielumstrittenen «Grüezi» von Robert Stolz versucht worden ist.

Es gehört nun keineswegs in den Rahmen dieses Kapitels, aufzuzeigen, inwiefern wir das Opernschaffen zu unsrer eigenen Sache gemacht haben oder welche Wichtigkeit die Schweiz als Opernschauplatz erlangt hat; Zweck dieser Zeilen ist vielmehr, den Gang der neuern Theatergeschichte zu skizzieren, sofern die Musik daran mitbeteiligt ist, und einen Hinweis zu geben auf die Möglichkeiten einer selbständigen

Opernpraktik, betreffe es die schweizerische Allgemeinheit oder das munizipale Kulturleben.

Heute im Brennpunkt des künstlerischen Geschehens, hat das Musikdrama damals, als sich das schweizerische Musikleben, auf die weitere Oeffentlichkeit bezogen, zu aktivieren und zu intensivieren begann, bei uns eine noch gänzlich untergeordnete Rolle gespielt. Von irgendwelcher national oder gesellschaftlich bedingten Bindung an die Oper konnte in früheren Epochen keine Rede sein. Wie gering das Bedürfnis nach diesem Bildungsfaktor war, geht schon hervor aus dem verhältnismässig späten Zeitpunkt der Errichtung von Theaterbauten, welche für Opernaufführungen geeignet waren (Basel 1876, Zürich 1891, Bern 1903).

Es entspricht dem Vorrang Zürichs, dass es im Opernwesen die verhältnismässig bewegteste Vergangenheit hinter sich hat. Die Zürcher machten Bekanntschaft mit der Oper in einem Zeitpunkt, da sie noch kein eigenes Theater besaßen und für dergleichen Veranstaltungen auf fremde Hilfe angewiesen waren. Die erste Begegnung dieser Art erfolgte anlässlich des Gastspiels einer dem Strassburger Direktor Koberwein unterstehenden Truppe (29. Juli 1788), der es allerdings nicht gelang, der ängstlichen Obrigkeit die Erlaubnis für eine szenische Vorführung ihrer Novität abzutrotzen. Die Künstler mussten sich — es war am 29. Juli 1788 — mit einer konzertmässigen Wiedergabe «auf dem Musiksaal» (neben dem Fraumünster, gegenüber dem ehemaligen Kornhaus) begnügen, wozu ihnen der Vorsteher der Konzertkommission, Zunftmeister Salomon Ulrich, verhalf. Die Buffo-Oper, um die es sich handelte, hiess «Il Re Teodoro a Venezia» (Text von Casti) und galt als ein (vom Wiener Burgtheater aus lanciertes) Zugstück des allbeliebten und mit Mozart rivalisierenden Paisiello. Das Werk, obgleich ohne szenischen Apparat, soll grossen Anklang gefunden und übrigens auch politische Anspielungen enthalten haben, die freilich den Staat Zürich nichts angingen.

Man hat in Zürich, als die Errichtung einer Opernbühne diskussionsreif wurde, stets den Einwand geltend gemacht, es fehle ja doch an den erforderlichen und wirklich ausgebildeten Chorsängern, auch wenn geeignete Solisten eventuell zu beschaffen wären. Tatsächlich lag ja unser Chor-

wesen damals noch ziemlich im argen; aber das Experiment mit Paisiellos «Teodoro» hat dennoch die Unternehmungslust gereizt. Jedenfalls machte sich die Allgemeine Musikgesellschaft ans Studium ganzer Opernpartituren, und so konnten denn mit Hilfe von inzwischen gegründeten und für gemischte Chöre verwerteten Frauengesangsvereinen noch während des 18. Jahrhunderts Salieris «Armida» und Naumanns «Cora» wenigstens konzertmässig aufgeführt werden. Die andern Hindernisse, welche einem regulären Theaterbetrieb vorläufig noch im Wege standen, kennt man zur Genüge. Es waren nicht nur die finanziellen Bedenken und die Schwierigkeiten der Platzfrage, sondern vor allem die moralischen Zweifel an der Zweckmässigkeit einer solchen Einrichtung, mit der sich weder die Kirche noch die Magistratspersonen befreunden konnten.

Fünzig Jahre später sehen wir all diese Hemmnisse beseitigt. Es waren namentlich die Feierlichkeiten anlässlich der Einweihung der Universität, dann die Konsolidierung unseres Schulwesens im allgemeinen und der Erfolg gelegentlicher italienischer Gastspiele (wo man sich szenisch immer mit unzulänglichen Mitteln behelfen musste), welche den Wunsch nach der Errichtung einer städtischen Bühne zu einem gebieterischen Faktor machten. Den energischen Initianten Oberst J. G. Bürkly und Leonhard Ziegler zum Egli (dem heutigen Bellevue) gelang schliesslich die Gründung einer Aktiengesellschaft zum Betrieb eines regelmässig funktionierenden Theaters. Sie sorgte dafür, dass sich die alte Barfusserkirche an der untern Zäune in einen Musentempel verwandelte. Mit Mozarts «Zauberflöte» konnte dieses alte «Aktientheater» am 10. November 1834 in Betrieb genommen werden. Seine erste kurze Blütezeit unter der Direktion von Charlotte Birch-Pfeiffer kam allerdings weniger der Tonkunst als dem Schauspiel zugute, und der nachmalige häufige Direktionswechsel trug nicht dazu bei, das immerhin noch riskante Unternehmen in musikdramatischer Hinsicht zu fördern.

Die Sachlage änderte sich mit einem Schlage, als ein unerwarteter und genialer Helfer eingriff. Das war Richard Wagner. Der ins Exil wandernde Meister beabsichtigte ja nicht mehr und nicht weniger, als seinen lieben Zürchern

ein Festspielhaus zu erbauen, wozu bereits auch das Areal ausersehen war. Heute ärgern wir uns darüber, dass dieses grossartige Projekt zerschellte, ohne zu bedenken, dass es unter den damaligen Verhältnissen selbst mit Hilfe eines Genies unmöglich verwirklicht werden konnte. Wagners aggressive Theaterpolitik, wie wir alle wissen, hat dennoch segensreiche Spuren hinterlassen, so dass sich Zürich heute, Dresden, München und Bayreuth zum Trotz, mit Fug und Recht als Wagnerstadt rühmen und behaupten darf.

Jedenfalls hat Wagner das «gute Zürich mit seinen echten Zöpfen und Philistern» etwas von dem ahnen lassen, was ihm als Bühnenreformer und Kunstpolitiker vorschwebte, und seine Werbeschrift «Ein Theater in Zürich» beweist es ja deutlich genug, wie eng sich in seinen Spekulationen der Künstler mit dem Praktiker verbindet. Die erste Aufführung unter Wagners Leitung am 4. Oktober 1850 galt dem «Freischütz», dem Werke, dem er sich, als leidenschaftlicher Anwalt Webers, in erster Linie verpflichtet fühlte. Im Laufe des Winters dirigierte er noch «Weisse Dame», «Norma», «Don Juan», «Zauberflöte» und «Fidelio». Besondere Genugtuung verschaffte ihm die Einstudierung des «Fliegenden Holländers» (Frühjahr 1852), mit welchem das Zürcher Ensemble sogar in Lausanne und Genf gastierte. In diesem Zusammenhang müssen auch die Verdienste von Wagners «Musikdirektorengesellen» gewürdigt werden: des sehr talentierten, aber ungehärdigten Karl Ritter, der für das Kapellmeisteramt schwer zu gebrauchen war, und Hans von Bülow, der dank seiner gelenkigeren Art und grössern Anschmiegsamkeit rasch die erforderliche Routine erlangte. Schliesslich kam dann unter der Direktion Ernst Walthers (Februar 1855) die gründlich vorbereitete «Tannhäuser»-Aufführung zustande, wobei Wagner mit Befriedigung konstatieren konnte, dass aus der «Wintertheaterschmiere» immerhin ein ganz ansehnliches Institut geworden sei.

Mit dem Wegzug des Meisters erfolgt ein Stillstand auch in der Wagner-Pflege, was nicht etwa auf Misserfolge seiner Opern zurückzuführen ist, sondern sich ganz einfach daraus erklärt, dass das von neuem in Bedrängnis geratene alte Aktientheater den musikalischen und technischen Anforderungen der Wagnerschen Werke nicht gewachsen war. Erst

in den siebziger Jahren ändert sich die Situation, und zwar so entschieden, dass im Dezennium von 1874 bis 1884 der Name Wagners auf der Liste der aufgeführten Komponisten am häufigsten erscheint. 1874 hören die Zürcher erstmals den «Lohengrin», und 1880 wird «Rienzi» herausgebracht. An eine integrale Aufführung des Nibelungenringes war vorerst nicht zu denken, doch probierte man es 1886 wenigstens mit der «Walküre».

Die Zahl der Wagner-Aufführungen steigt weiter mit der Besitzergreifung des neuen Gebäudes am See (1891). Zum bisherigen Bestand kommen «Tristan und Isolde» (1892), im selben Jahre noch «Die Meistersinger von Nürnberg», dann «Rheingold» (1893) und «Siegfried» (1894). Den Beschluss macht die «Götterdämmerung» (Februar 1897), worauf dann ab und zu die ganze Tetralogie gegeben werden kann. Den Rekord punkto Wagner-Aufführungen bringt das Jahrzehnt 1904—1914. Zürich geht voran mit den ausserbayreuthischen «Parsifal»-Inszenierungen und lenkt schon damals — mit der denkwürdigen Premiere vom 13. April 1913 — das internationale Interesse auf sich. Das Frühjahr 1914 bringt einen vollständigen Wagner-Zyklus, dem auch die Jugendoper «Die Feen» einverleibt wird. Mit 12 Opern und 329 Aufführungen beansprucht Wagner in diesem Zeitraum beinahe ein Viertel des Gesamtspielplans. Die folgenden Jahre ändern an diesem Verhältnis wenig, bis dann seit 1924, infolge des neu auflebenden Interesses an Mozart und Verdi und dem Vordringen von Richard Strauss, die Wagner-Hausse nachzulassen beginnt.

Wir haben mit diesem Exkurs der Entwicklung vorgegriffen und kehren zurück zum Anfang der Zürcher Spielzeit, wo die damaligen Modekomponisten Auber, Boieldieu, Bellini und Meyerbeer das Feld beherrschten. Im ersten Jahrzehnt (1834/44) steht Bellini obenan mit 65, Auber mit 62 Aufführungen. Am längsten hielt sich «Fra Diavolo» (zuletzt 1923/24), während Bellinis Stern noch rascher sank. Seinen einst unwiderstehlichen Opern «La Sonnambula» und «Norma» begegnete man erst in den letzten Sommern wieder anlässlich der Stagione d'opera italiana. Donizetti erreichte die grösste Popularität in den fünfziger und sechziger Jahren. Seine «Regimentstochter» erscheint am 19. Ja-

nuar 1857 als Festaufführung «für Seine Excellenz den Herrn Obergeneral Dufour» (man erinnere sich der patriotischen Begeisterung während des Neuenburgerhandels). Ein Standardwerk wie der «Barbier von Sevilla» hat natürlich bis auf den heutigen Tag standgehalten. Inzwischen hat man aber in Zürich auch der deutschen Oper die schuldige Reverenz erwiesen. Die Höchstziffern erreichen hier «Freischütz», «Zauberflöte» und «Fidelio». Von Lortzing waren besonders beliebt «Zar und Zimmermann» sowie die im heutigen Spielplan leider unterdrückte «Undine». Fast keine Saison verging ohne Flotows «Martha», deren Begehrtheit erst in den allerletzten Jahren nachgelassen hat. Einem Bühnengewaltigen wie Meyerbeer brachten die grössten Triumphe die vielgespielten «Hugenotten».

Das «Nachtlager von Granada» dirigierte Konradin Kreutzer persönlich 1839, wobei seine Tochter die Hauptrolle sang. Franz Abt, der schon in der Aera Birch-Pfeiffer als Chordirektor ausgeholfen hatte, löste später (1851/52) Hans von Bülow am Kapellmeisterpult ab. Auch Friedrich Hegar war dem Aktientheater verpflichtet, zunächst als Konzertmeister (1862/63), dann als stellvertretender (1864/65) und schliesslich als erster Kapellmeister (1868/69). Im alten Hause wirkte ferner interimistisch E. N. von Reznicek, den man später (1920) als Komponisten mit seinem «Ritter Blaubart» ehrte. 1875 kommt Lothar Kempfer ans Ruder, der begeisterte und begeisternde Wagner-Dirigent, der dem Institut volle vierzig Jahre in Treuen diente. Als letzter Unternehmer-Direktor figurierte Paul Schroetter, der auch noch den Betrieb im neuen Hause organisierte. Seine Nachfolger waren die festbesoldeten Direktoren Ludwig Treutler und Professor Karl Skraup, denen 1901 Alfred Reucker im Amte folgte.

Die Aera Reucker (1901—1921) war die eigentliche Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Wiewohl Reuckers Neigung und Eifer in erster Linie dem Schauspiel galten (er leitete neben dem grossen Hause das diesem betriebstechnisch angegliederte «Pfauentheater»), ist die Pflege der Oper (und auch der Operette) unter ihm niemals zu kurz gekommen. Es brauchte Wagemut, um Massenets «Griselidis» in deutscher Sprache zu bringen (1903). Mit solchen glückhaften

Experimenten hat uns der weitsichtige Regisseur und Direktor in der Folge mehrmals beschenkt. Im übrigen galt es, das Ueberkommene und Altbewährte zu schützen und zu pflegen, und da präsentierte sich denn, ganz abgesehen von Wagner und den prominenten Werken aus dem klassischen Repertoire, ein langes Pflichtregister.

Die Zürcher fanden von jeher grossen Gefallen an Verdi. Als erste von dessen Opern erschien «Nebukadnezar» (1831), zwei Jahre darauf «Hernani». Beide Werke verschwanden, sobald die noch heute bevorzugte Trias «Troubadour» (1859), «Rigoletto» und «Traviata» (beide 1863) sich die Gunst des Publikums erobert hatte. Nachdem noch «Aida» hinzugekommen (1883), geht es auch da rapid aufwärts, so dass der grosse italienische Zeitgenosse Wagners diesen beinahe überflügelt. Verhältnismässig spät erst (1927) wurde die «Macht des Schicksals» entdeckt (beliebter war früher der «Maskenball»), und die sogenannte Verdi-Renaissance zog alsdann weitere «Ausgrabungen» nach sich, wie den «Macbeth» (1928), die «Sizilianische Vesper» (1930), den «Simone Boccanegra» (1931) und «Luise Miller» (1938).

Eine grosse Sache machte man von jeher aus Gounods «Margarete» (Erstaufführung 1863), wogegen sich Bizets «Carmen» anfangs nur mit Mühe durchsetzte. Um so leichter fiel es einem Viktor Nessler, sich mit dem «Trompeter von Säckingen» unentbehrlich zu machen. Die gesunde Reaktion auf solch sentimentale Angelegenheiten kam vom italienischen Verismus her. Zwar ist in bezug auf das unzertrennliche Paar «Cavalleria rusticana» und «Bajazzo» (seit 1893 in Blüte) in der Statistik ein baldiger Rückgang zu verzeichnen. Der natürliche Nachfolger von Mascagni und Leoncavallo ist Puccini. 1906 lernte man in Zürich die «Bohème» kennen. In der Folge erwies sich am zugkräftigsten «Madame Butterfly» und neuerdings «Tosca», während es «Manon Lescaut», «Gianni Schicchi» (erstmalig 1926) und «Turandot» (1927) nur auf vereinzelte Aufführungen brachten.

Auch den Zugang zum Werke von Richard Strauss fanden die Zürcher ganz spontan. Hat sich schon Reucker dezidiert für diesen Meister erklärt («Rosenkavalier» bereits im Uraufführungsjahr 1911), so macht sich ein Präponderieren nach dieser Richtung noch deutlicher bemerkbar in den

letzten Jahren unter der Initiative von Direktor Schmid-Bloss («Frau ohne Schatten» 1932, «Arabella» 1934, «Die schweigsame Frau» 1936, «Friedenstag» 1939). Die Popularität von Puccini und Strauss überschattet neuere Komponisten wie Eugen d'Albert oder Ermanno Wolf-Ferrari, die immerhin wenigstens mit ihren wichtigsten Werken zu Gehör kamen. Auch der Problematik der «Inflationsoper» wie überhaupt so mancher andern Nachkriegserscheinung wurde lebhafteste Aufmerksamkeit geschenkt. Schon Paul Trede (Direktor von 1921—1932) war bestrebt, das Publikum diesbezüglich auf dem Laufenden zu halten. Als besonders markante Aufführungsdaten seien vermerkt: «Jonny spielt auf» von Ernst Krenek (1927), «Maschinist Hopkins» von Max Brand (1930), «Wozzeck» von Alban Berg (1930), «Oedipus Rex» von Igor Strawinsky (1933), «Kreidekreis» von Alexander Zemlinsky (1933), «Lulu» von Berg (1937) und «Mathis der Maler» von Paul Hindemith (1938).

Was im besondern die Pflege unsres heimischen Opernschaffens anbelangt, so wird man dem Zürcher Stadttheater (Schoecks Opern ausgenommen) eine Führerstellung zwar kaum zubilligen können; jedoch hat sich keiner von den verantwortlichen Leitern dieser nationalen Verpflichtungen gänzlich entzogen. Die erste in Zürich gegebene Oper schweizerischer Herkunft nennt sich «Die Touristen» und stammt vom Luzerner Theodor Stauffer. Sie war nicht von langer Dauer, so wenig wie desselben Komponisten «Angela». Seit diesem Versuch in den siebziger Jahren blieb es merkwürdig still im schweizerischen Opernfach. Erst mit Franz Curti («Reinhard von Ufenau» und «Das Rösli vom Säntis») und Lothar Kempster («Das Fest der Jugend» und «Die Sansculotten») meldeten sich wieder zwei Schweizer zum Wort. Im 20. Jahrhundert gesellten sich ihnen Georg Haeser («Hadlaub»), Gustave Doret («Die Sennen»), Erich Fischer («Das heilige Käpplein») und Pierre Maurice («Misé Brun»).

Grösserm Wohlwollen begegneten die Erzeugnisse schweizerischer Komponisten während der Kriegsjahre. 1916 bringt die Uraufführungen von Volkmar Andreaes «Ratcliff» und Othmar Schoecks Singspiel «Erwin und Elmire». Am 16. April 1919 folgt Schoecks «Don Ranudo», der mit seinen ins-

gesamt 25 Aufführungen die am häufigsten gespielte schweizerische Oper darstellt. Weniger Verständnis fanden «Venus» (1922, Neufassung 1933) und das pantomimische «Wandbild» (1925), während die noch kühnere «Penthesilea» (1928) und die dramatisierten Märchenvariationen «Vom Fischer un syner Fru» (1925 mit etlichen Reprisen) auf die Oeffentlichkeit viel unmittelbarer gewirkt haben. Hat Schoeck das Ur-aufführungsprivileg auch im Falle «Massimilla» (1937) der Dresdener Bühne überlassen, so steht wohl dennoch zu hoffen, Zürich werde künftig an deren Stelle rücken und das nächste Tondrama dieses repräsentativsten Schweizers zu kreieren die Ehre haben.

Ergänzend kommen zu dem eben Genannten für das letzte Vierteljahrhundert Hans Hubers engadinische Märchenoper «Die schöne Bellinda», Werner Wehrli's auf Hans Sachs sich berufender Schwank «Das heisse Eisen» (1920), Gustave Dorets problematischer «Zwerg vom Haslital» (1920), und Friedrich Kloses dramatische Sinfonie «Ilsebill», die den nachmals von Schoeck behandelten simplen Märchenstoff ins Monumentale zieht (1922); sodann die «Abenteuer des Casanova» von Andreae (1925), «Der Sizilianer» (1924), «Traumwandel» (1928) von Karl Heinrich David, die Komödie «Nachts sind alle Katzen grau» von Pierre Maurice (1925) und «Der Fächer» von Ernst Kunz (1929). Arthur Honegger wurde bisher auf der Zürcher Bühne gewürdigt mit «Judith» (1927), «Amphion» (1933) und «Antigone» (1934). Sehen wir vom eigentlich Opernmässigen ab zugunsten anspruchsloserer dramatischer Formen, so darf bei einer solchen Zusammenstellung auch der Name Hans Jelmolis nicht vergessen werden. Vom Jahre 1904 datiert dessen lyrisches Singspiel «Sein Vermächtnis», dem 1909 ein Musikmärchen, «Prinz Goldhaar und die Gänsehirtin» folgte. Zu einem «Schweizerischen Krippenspiel» (Text von Meinrad Lienert) hat Hans Huber die Musik geschrieben (1912), Pierre Maurice verlegte sich aufs getanzte Mimodrama («Arambel» 1920 und «Tanzlegendchen» 1934). Aehnlichen Zwecken diente auch Hermann Hofmanns «Pusztaleben» (1915), während Karl Heinrich David mit seinem «Jugendfestspiel» (1927) in eine Richtung einschwenkt, von der wir abschliessend noch zu sprechen haben werden.

Um wieder auf den geschichtlichen Verlauf und die Gesamtverhältnisse zurückzukommen, sei bemerkt, dass die Ballettkunst im alten Aktientheater nur sehr bescheidenlich vertreten war. Tanzleistungen erfolgten meistens nur als Operneinlage. Kommt es ausnahmsweise zu selbständigen Ballettvorstellungen, so betrifft dies meistens auswärtige Truppen. Die Situation ändert sich sofort mit dem Einzug ins neue Haus, wo gleich während der ersten Spielzeit Bayers «Puppenfee» Furore machte. Aus jüngster Zeit wären in erster Linie zu nennen «Die Josefslegende» (1924), «Till Eulenspiegel» und «Tanzsuite» (beide 1936) von Richard Strauss, ferner Bartoks «Holzgeschnittener Prinz» (1926), «Der Zwerg und die Infantin» von Bernhard Sekles (1930) und «Die Prinzessin von Tragant» von Oskar Straus (1932). Strawinskys «Petruschka» kennt man in Zürich szenisch seit dem Jahre 1927, ins hundertste Betriebsjahr (1933) flatterte der «Feuervogel». Reichliche Beschäftigung fand das Ballett, abgesehen von seinen immer dringlicheren Verpflichtungen in der Operette, jeweilen in den «Weihnachtsmärchen», als deren erstes «Schneewittchen und die sieben Zwerge» (1870) figuriert. Fast bis zum Ueberdruss hat man eine Zeitlang den solistischen «Tanzabenden» gehuldigt (regelmässig wiederkehrende Erscheinungen: Mary Wigman, Niddy Impekoven, die Sacharoffs, Trudy Schoop; ihr künstlerischer Höhepunkt: Anna Pawlowa mit dem «sterbenden Schwan» 1928), was dann eine plötzliche Reaktion und Stagnation zur Folge hatte, so dass Veranstaltungen dieser Art heute stark in den Hintergrund gedrängt worden sind.

Schliesslich hätten wir noch jener autonomen Macht zu gedenken, die — früher mehr geduldet als mitbestimmend — in den letzten Jahren zu einem realpolitischen Faktor geworden ist, dessen Wichtigkeit aus kassentechnischen Gründen heute niemand mehr bestreiten kann und von dessen Respektierung die Existenz des Stadttheaters überhaupt abhängt. Die Operette trat ihre Herrschaft an in den sechziger Jahren. Da gefiel man sich zunächst hauptsächlich in Offenbachs parodistischer Welt, im ausgesprochenen Gegensatz zur Scheu der heutigen Instanzen vor diesem genialsten aller Operettenmeister. Der Reihe nach zogen dann Franz Suppés Meisterwerke auf. Vereinzelt bleibt Lecocq mit «Mamsell

Angot» (1874) und «Giroflé-Girofla». Die «Fledermaus» regt ihre Flügel erstmals 1876; 1883 folgt Millöckers «Bettelstudent». Die nächsten grossen Schlager sind Sullivans «Mikado», Zellers «Vogelhändler» und «Obersteiger». Mit der Jahrhundertwende ist die Zahl der Operettenaufführungen (im Verhältnis zur Oper) rapid im Steigen begriffen. Waren es 1904 bis 1914 insgesamt 400, so hat sich diese Ziffer für das entsprechende Dezennium von 1924 bis 1934 auf fast 1100 erhöht. Der eifrige Wettbewerb des benachbarten Corsotheaters vermochte diese stürmische Entwicklung nicht zu hemmen. Neue Rekorderfolge brachten dann Léhars «Lustige Witwe» (1906) und Leo Falls «Dollarprinzessin» (1908). Die Jahre nach dem Weltkrieg beherrschten Kalman, Gilbert, Oskar Straus, Granichstaedten, Robert Stolz, Paul Abraham und Ralph Benatzky, und in diesem Tempo ging es weiter (nicht immer zum künstlerischen Wohlergehen des Institutes) bis zu jener forcierten Hochkonjunktur, in die sich unsere Theaterleitung mit ihren «Welturaufführungen» hat hineintreiben lassen und aus der wir uns, zugunsten edlerer Aufgaben, welche aus der Rehabilitierung der Oper erwachsen könnten, so gern wieder herausarbeiten möchten.

Ein starker internationaler Einschlag macht sich im Zürcher Opernwesen geltend seit dem Ausbruch des Weltkrieges. War doch Zürich die begehrteste Stätte, um «Kulturpropaganda» zu betreiben mit den drastischen Mitteln der Bühne. Keine Nation wollte da mit ihrer künstlerischen Bereitschaft hinter den andern zurückstehen. Während man schon vordem bemüht gewesen war, das Interesse durch Beizug von prominenten auswärtigen Sängern (vornehmlich aus dem Bayreuther Kreise) zu beleben, gastierten jetzt ganze Ensembles von deutschen, französischen und italienischen Theatern, die in den Zeiten, da diese Propagandagastspiele besonders florierten, manchmal sogar ihre eigenen Orchester mitbrachten. Auf solche Weise lernten wir in Zürich kennen (um nur einiges vom Allerwichtigsten anzuführen): Debussys «Pelléas und Mélisande», Pfitzners «Palestrina», «Ariadne» (in der neuen Fassung) und «Intermezzo» von Richard Strauss, «Boris Godunoff» von Musorgsky, ferner Puccinis «Turandot» und Mascagnis «Ne-

rone». Zu einer bleibenden Institution hat sich aus diesen zumeist mit grossem Pomp aufgezogenen Werbevorstellungen die Stagione d'opera italiana entwickelt, ein Unternehmen, das, organisatorisch von Max Sauter-Falbriard betreut, seit einem Vierteljahrhundert nach Beendigung der regulären Spielzeit regelmässig zur Durchführung gelangt und erst in diesem Sommer (1939) eine Unterbrechung erfahren hat.

Stadttheater Zürich.

Direktion: Karl Schmid-Bloss (seit 1932) / Präsident im Ausschuss des Verwaltungsrates: Emil Brettaufer (1938) / Kapellmeister: Oper: Robert F. Denzler (1934), Hans Swarowsky (1937), Willi Häusslein (1928); Operette: Victor Reinshagen (1929), Eduard Hartogs (1936); Chordirektor: Alexander Federscher (1938) / Regie: Karl Schmid-Bloss (1932), Hans Zimmermann (1937), Walter Felsenstein (1938) / Bühnenbildner: Roman Clemens (1932) / Ballettmeister: Heinz Rosen (1938) / Städtische Subvention: Fr. 326 000.—.

Eigentümlich berührt die Tatsache, dass Gründungs- und Jubiläumsdaten des Basler Stadttheaters mit denen der Zürcher Bühne zusammenfallen. Freilich ist diese Uebereinstimmung eine bloss zeitliche, denn die Entwicklung des Theaterlebens in den beiden Städten nimmt einen ganz verschiedenartigen Verlauf. Hatte man auch in Zürich mancherlei Hemmnisse zu überwinden, bevor die Einrichtung einer ständigen Bühne als eine kulturelle Notwendigkeit erkannt wurde, so gestalteten sich die Verhältnisse in der Rheinstadt noch weit schwieriger. Es ist eine bittere Erkenntnis, wenn man in der Zentenarfestschrift lesen muss, das Theater in Basel habe «in den ersten hundert Jahren seines Bestehens in der Hauptsache nur Not und Kampf gekannt». Dies mag zum grössten Teil davon herrühren, dass die szenische Kunst in der durch ihre musikalische Betriebsamkeit sonst so vorbildlichen Grenzstadt nie eigentlich populär gewesen ist. Standen einer gedeihlichen künstlerischen Entwicklung anfänglich Missgunst und moralische Entwertung im Wege, so lief die baslerische Bühnenpflege nachmals Gefahr, von der Fülle konzertmässiger Veranstaltungen überholt zu werden oder schliesslich — wofür die jüngste Zeit warnende Belege liefert — in eine mit kunstfremden Interessen verquickte Theaterpolitik hineinzugera-

ten, wodurch das Missverhältnis zwischen den künstlerischen Leistungen und der Erkenntlichkeit der Bevölkerung noch eklatanter wurde. Ein allmählicher Aufschwung war, dank der energischen Initiative bewährter Leiter und prominenter Mitglieder dem der Bedrängnis nie ganz entronnenen Institut schliesslich dennoch beschieden.

Mit romantischen Opern (wie zum Beispiel Webers «Oberon», Marschners «Vampyr» oder Rossinis «Jungfrau vom See») wurden die Basler schon im in dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Musentempel dienenden «Ballenhaus» in der Steinen bekannt gemacht, wo ausserdem die namhaftesten Singspielkomponisten (namentlich Weigl, Schenk, Dittersdorf) berücksichtigt wurden. Diesen Betrieb, der durch Gasttruppen aufrecht erhalten wurde, hat man sich, namentlich was den technischen Apparat anbelangt, sehr primitiv vorzustellen. Das neue Haus, das Theater «auf dem Blömlein», eröffnete am 6. Oktober 1834 der erste Direktor J. Weinmüller mit der «Krone von Cypern» von E. von Schenk, welch bombastischem Trauerspiel zwei Tage darauf Aubers «Fra Diavolo» folgte. «Gespielt wird nur während der Winterzeit durch jeweilen dazu engagierte Gesellschaften» — so lautete das Reglement für diesen zwar präsentablen, jedoch in jeder Hinsicht noch verbesserungsbedürftigen Bau, welcher der dramatischen Kunst bis zum Jahre 1873 zu dienen hatte.

Aus dem Opernspielplan des «Blömlein»-Theaters lässt sich deutlich die damalige Geschmacksrichtung ablesen. Es dominiert in auffallender Weise das italienische Triumvirat Bellini-Rossini-Donizetti. Bevorzugt waren «Nachtwandlerin», «Norma» und «Puritaner», im Falle Rossini «Barbier» und «Gazza ladra», aus Donizettis Oeuvre die «Lucia von Lammermoor». Später konkurrierte Aubers «Stumme von Portici» mit Meyerbeers teuflischem «Robert», Boieldieus «Weisse Dame» mit Adams «Postillon», Herolds «Zampa» mit Isouards «Aschenbrödel». Gelegentlich aber verstieg man sich auch zu einer «Zauberflöte» oder gar zu einem «Fidelio» (1837). An der Spitze des Unternehmens stand damals der tüchtige und fürsorgliche G. G. Hehl, dem es gelang, Ernst Reiter, den in jenen Jahren repräsentativsten Basler Musiker, fürs Kapellmeisteramt zu verpflichten. Bei

ständigem Direktionswechsel brachten die nächsten Jahre nicht viel Bemerkenswertes. Interessanter und ausgiebiger scheint die Saison 1851/52 gewesen zu sein, zu deren Glanzvorstellungen Mozarts «Don Juan», Meyerbeers «Prophet», Bellinis «Romeo und Julia» gehörten. Desgleichen erschienen nun auch Cherubinis «Wasserträger», Kreutzers «Nachtlager», Lortzings «Zar und Zimmermann» sowie Donizettis «Regimentstochter» im Repertoire.

Wenig Erfreuliches, ausser der Erstaufführung des «Tannhäuser» (1857) findet man in der Chronik der fünfziger Jahre, die durch andauernde Defizitwirtschaft gekennzeichnet sind und derzufolge das Theater seine Pforten einmal sogar schliessen musste (1859/60). In den flau und flauer werdenden Spielplan bringt höchstens etwa eine Festaufführung (wie 1868 der «Fidelio» zugunsten des Theaterfonds) vorübergehende Belebung. Die befähigtsten von den vielen sich ablösenden Direktoren scheinen F. Engelken und Eduard Sowade gewesen zu sein. Sie beide liessen neben erfolgssicheren Opern wie «Margarethe» (Gounod), «Undine» und «Wildschütz» (Lortzing) auch Offenbach zu Worte kommen mit «Orpheus in der Unterwelt» (1867), der «Schönen Helena» (1868) und dem «Pariser Leben» (1870).

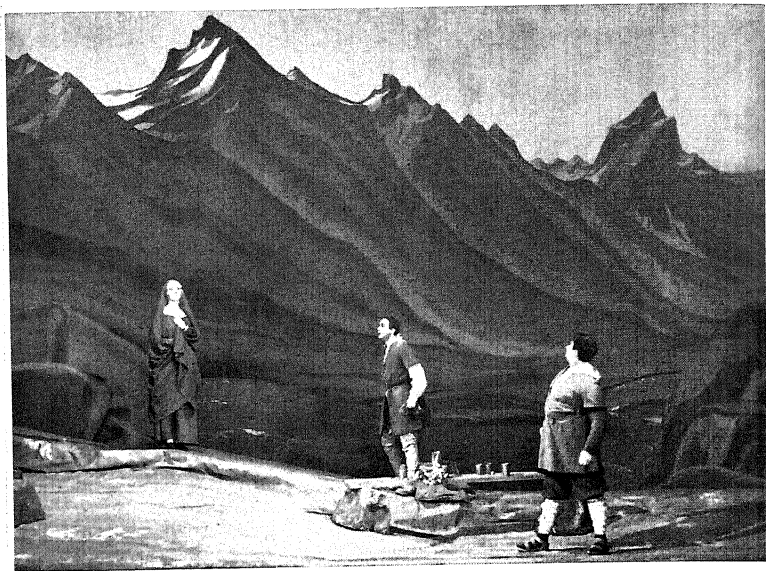
1873 wurde das «Blömlin»-Theater liquidiert, und während zwei Jahren blieb der Betrieb unterbrochen. Eine neue Periode beginnt mit der Besitznahme des von J. J. Stehlin-Burckhardt errichteten neuen Theatergebäudes am Steinenberg, das am 4. Oktober 1876 mit Mozarts «Don Juan» eingeweiht wurde. Unter wechselnden Direktoren (von denen August Grosse und Albert Schirmer die dauerhaftesten waren) brachte man sich schlecht und recht durch, ohne dass weder punkto Spielplan noch Besetzung etwas besonders Markantes vorgefallen wäre. Immer wieder wurde über mangelhaftes Interesse beim Publikum geklagt, und die künstlerischen Ergebnisse am Stadttheater entsprachen keineswegs dem hohen Niveau, auf das sich das Basler Konzertwesen damals emporgeschwungen hatte und das es namentlich dem Eingreifen des über die drei wichtigsten Körperschaften (Orchester der 1876 gegründeten Allgemeinen Musikgesellschaft, Basler Gesangverein und Basler Liedertafel) gebietenden Alfred Volkland zu verdanken hatte.



Massimilla Doni, Oper von Othmar Schoeck
Aufführung des Zürcher Stadttheaters 1957



Schoecks «Penthesilea», Aufführung des Stadttheaters Zürich 1959



Aus der Uraufführung von Hans Haugs Oper «Madrisa»
am Stadttheater Basel



Das Dorf unter dem Gletscher
Tanzhandlung von A. Köster, Musik von Heinrich Sutermeister
Aufführung des Stadttheaters Bern

Eine gründliche Reorganisation der Theaterwirtschaft wurde unaufschiebbar, und so verliess man denn im Jahre 1892 das bisherige Pachtsystem, und die Theaterkommission nahm die Fortführung des Betriebes in eigene Regie. Gleichzeitig bewilligte man eine grössere Zahl von Sängern, ergänzte und verbesserte das Ausstattungsmaterial. Zwischen die Erstaufführungen von «Walküre» (1884) und «Meistersinger» (1885) kam als einer der grössten Publikumserfolge Nesslerers «Trompeter von Säckingen» zu stehen. Im November 1887 (unter August Grosses Direktion) konnte man es bereits mit einem Mozart-Zyklus riskieren. Als Bühnenerignis von grosser Tragweite galt dann die Erstaufführung von «Tristan und Isolde» (14. März 1892). Den grossen Solisten, womit man in den Basler Chor- und Sinfoniekonzerten prunken konnte, reihten sich nun auch auf der Opernbühne ebenbürtige Erscheinungen an. Wir erinnern an Rosa Sucher, die in «Fidelio» und «Tannhäuser» gastierte, an Eugen Gura, der die Basler mit seinem Fliegenden Holländer faszinierte, ferner an Francisco d'Andrade, Georg Anthes, Karl Perron, an Emilie Welti-Herzog und Erika Wedekind. Ueberhaupt zeichneten sich die Jahre, während welcher Hugo Schwabe-Hegar die Leitung des Institutes in Händen hatte (1892 bis 1899), durch grössere Regsamkeit und musikalisch erfreuliche Resultate aus. Namentlich auch die volkstümliche Richtung in der Oper kam damals zu ihrem Recht («Verkaufte Braut» von Smetana, «Hänsel und Gretel» von Humperdinck, «Evangelimann» von Kienzl usw.).

Nach der Brandkatastrophe vom 6. zum 7. Oktober 1904 (letzte Aufführung im alten Hause: «Die Fledermaus») musste man sich vier Winter hindurch ohne Oper behelfen. Vielversprechend war die Eröffnung des auf demselben Gelände errichteten neuen Gebäudes (Architekt Fritz Stehlin) am 20. September 1909 mit «Tannhäuser». Leo Melitz (auf dem Posten des Direktors seit 1899) liess es an Umsichtigkeit und Abwechslung nicht fehlen, und in Gottfried Becker fand man einen Kapellmeister, der noch heute zu den Stützen des Basler Musiklebens zählt. In den Spielplan wurden nun auch d'Albert, Puccini und Richard Strauss einbezogen, und dann und wann lenkte eine Opernuraufführung (zum

Beispiel Hubers «Simplicius» und «Schöne Bellinda» oder Courvoisiers «Lanzelot und Elaine») die Aufmerksamkeit auch weiterer Kreise auf die Basler Bühne.

Drei Jahrzehnte währte die Amtsperiode von Leo Melitz, der das Theater auch noch durch die harten Kriegsjahre zu steuern hatte. Ihm folgte 1919 Ernst Lert, der leider schon nach zwei Jahren von Otto Henning abgelöst wurde. Der nächste Hauptverantwortliche wurde Oskar Wälterlin (1925), und seit 1932 behauptet sich Egon Neudegg an der Spitze des nicht bloss durch Subventionskämpfe, sondern auch durch die Einwirkung anderer Machtfaktoren in seiner Existenz schwer bedrängten Institutes. Weit über die lokalen Interessen hinaus ging das, was Felix Weingartner und Oskar Wälterlin mit ihren Mai-Festspielen (erstmalig 1929) erstrebt und erreicht haben. In den Brennpunkt dieser glanzvollen, mit erstklassigen auswärtigen Sängern besetzten Veranstaltungen rückte seit 1930 Mozart, dem dann auch in den folgenden Sommern speziell gehuldigt wurde, so dass sich an diese Basler Mozart-Feste (in welche auch grosse Konzerte einbezogen wurden) bereits eine gewisse Tradition knüpft. Als besonders wichtige Ereignisse aus der Ära Wälterlin und Neudegg seien noch vermerkt: Pfitzners «Palestrina», Schoecks «Penthesilea», Giordanos «Andrea Chénier» (1927), «Ariadne» von Strauss, «Parsifal» (unter Weingartner), Webers «Oberon» (Bearbeitung Weingartner), Verdis «Boccanegra», «Arabella» von Strauss (unter Leitung des Komponisten 1934), Offenbachs «Seufzerbrücke» (Bearbeitung von Otto Maag) und Hans Haugs «Madrise» (1934), ein Versuch, zu einer schweizerischen Volksoper zu gelangen, der allerdings nicht viel mehr Erfolg hatte als drei Jahre später das noch weit problematischere «Vreneli ab em Guggisberg» von Ernst Kunz. Ausserdem figurierten im Spielplan der letzten zwanzig Jahre folgende Werke von schweizerischen Komponisten: «Don Ranudo» und «Penthesilea» von Schoeck, «Aschenputtel» von K. H. David, «Der Geiger von Gmünd» von Karl Futterer, ferner Friedrich Kloses «Ilsebill», José Berris «Toter Gast» und Georg Haessers «Taugenichts», weiterhin Pierre Maurices «Andromeda», Albert Zieglers «Schelmische Gräfin», Hans Haugs «Don Juan in der Fremde» sowie die musikalische Legende «Mer-

lin» von Masarey-Gersbach. Auch auf der Operettenliste findet man schweizerische Autoren: Hermann Wetzler («Die Wallfahrt nach Mekka»), Fritz Neumann («Heidi») und Paul Burkhard («Hopsa» und «Dreimal Georges»).

Stadttheater Basel.

Direktion: Egon Neudegg (1932) / Präsident der Genossenschaft des Basler Stadttheaters: Dr. Rudolf Schwabe / Kapellmeister: Gottfried Becker (1909), Alexander Krannhals (1934) / Regie: Egon Neudegg (1932), Gustav Hartung (1937) / Staatliche Subvention: Fr. 400 000.—.

Analog entwickelten sich die Verhältnisse in B e r n, dessen neuere Theatergeschichte noch wenig erforscht ist und statistisch noch keine zusammenhängende Darstellung gefunden hat. Die Aufteilung des Spielplans in Schauspiel, Oper und Operette in dem 1903 bezogenen und mit «Tannhäuser» eingeweihten Hause führte praktisch zu ähnlichen Ergebnissen wie in Zürich und Basel, nur mit dem Unterschied, dass sich hier, entsprechend den räumlichen Proportionen und dem kleineren Einzugsgebiet, auch die künstlerischen Ansprüche demgemäss reduzierten und das gesamte Opernwesen auf einem bescheideneren Niveau blieb. Erst in den allerletzten Jahren hält sich die Berner Bühne in gewissen Fällen konkurrenzfähig und gewinnt weitere Belebung durch Gastspiele prominenter Sänger und auswärtiger Ensembles (die italienische Stagione ist auch hier eine wichtige Institution geworden) oder weiss durch Sonderveranstaltungen wie zum Beispiel die Schoeck-Woche vom Frühjahr 1934 sein Renommée zu festigen.

Stadttheater Bern.

Direktion: Eugen Keller (1937) / Präsident des Verwaltungsausschusses der Theatergenossenschaft: Dr. Paul Dumont / Kapellmeister: Oper: Kurt Rothenbühler (1939), Otto Ackermann (1935), Georg Meyer (1935); Operette: Gottlieb Lüthy (1934); Chordirektor: Walter Furrer (1929) / Regie: Oper: Walther Brüggmann (1938), Erich Frohwein (1930), Hans Peter Busch (1938); Operette: Alfred Bock (1931); Schauspiel: Sigfrit Steiner (1936) / Subvention (Stadt und Kanton): Fr. 313 000.—.

In St. Gallen floriert die Oper neben dem Schauspiel bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts. 1803 gibt man erstmals die «Zauberflöte», welche 1812 den «Don Juan»

nach sich zieht. Die andern bevorzugten Komponisten sind Grétry («Richard Löwenherz»), d'Aleynac («Azemia» und «Die beiden kleinen Savoyarden»), Cherubini («Wasserträger»), Martin y Soler («Cosa rara», «Lilla» und «Der Baum der Diana») sowie Paisiello («Der Feldtrompeter», «Die schöne Müllerin»). Daneben erfreut sich besonderer Beliebtheit das deutsche Singspiel, von Dittersdorfs «Rotkäppchen» und «Doktor und Apotheker» und Schenks «Dorfbarbier» bis zu Peter Winters «Unterbrochenem Opferfest» und Wenzel Müllers «Sonnenfest der Brahminen». Auch Süssmayer ist vertreten («Arlequins Zauberhorn», «Wer zuletzt lacht, lacht am besten»), und neben Weigls «Schweizerfamilie» kommt das überall willkommen geheissene, bereits in den Stilbereich der Operette hinübergreifende «Donauweibchen» von Kauer zu stehen. In den zwanziger Jahren begegnet man dem «Freischütz» (den «Oberon» kennt man vorerst nur in der Fassung von Wranitzki) sowie Rossinis «Barbier», «Othello», «Tancred», «Diebische Elster» und «Italienerin in Algier». Sehr beliebt ist Méhul («Josef in Aegypten», «Die beiden Füchse»), und allmählich werden auch Isouard («Aschenbrödel», «Lotterielos»), Auber («Der Schnee») und Boieldieu («Johann von Paris») ins Repertoire einbezogen.

Seitdem hat sich St. Gallen bemüht, mit der Entwicklung Schritt zu halten und seinem regen musikalischen Leben mit Bühnentaten nachzuhelfen, die auch ausserhalb der städtischen Interessensphäre Beachtung fanden. Die Pflege der Oper ist allerdings zeitweise arg verkümmert, und die sich häufenden Betriebssorgen in allerletzter Zeit (das neue Theatergebäude von Chr. Kunkler wurde 1923 bezogen) haben im musikalischen Spielplan das Schwergewicht zugunsten der Operette verschoben. Zu den denkwürdigsten Veranstaltungen gehörten die von Othmar Schoeck dirigierten Mozart-Aufführungen.

Stadttheater St. Gallen.

Interimistische Direktion: Dr. Ulrich Diem (zugleich Präsident des Verwaltungsrates der Stadttheater AG.) / Kapellmeister: Richard Neumann (1919), Engelbert Kreml (1937) / Regie: Oper: Curt Busch (1930), Hans Fehrman (1931); Operette: Albert May (1934); Schauspiel: Johannes Steiner (1930), Fritz Bois (1932), Fritz Diez (1935) / Subvention (Stadt und Kanton): Fr. 140 000.—.

Am 7. November 1839 konnte man in Luzern das neue Theater in Gebrauch nehmen. Als bald erringt sich auch hier die Oper neben dem Schauspiel einen Ehrenplatz. Man kann, den grossen Bühnen gleich, mit Mozarts «Don Juan», mit Webers «Freischütz» sowie mit den die Mode beherrschenden Werken von Bellini, Auber («Stumme von Portici» und «Fra Diavolo») und Meyerbeer («Robert der Teufel») aufwarten, ohne die Pflichten dem bescheideneren Genre gegenüber zu vernachlässigen. Diese Unerschrockenheit hat sich das Luzerner Stadttheater bis zum heutigen Tage bewahrt. 1933 brachte es die beiden italienischen Werke «Marienmond» von Umberto Giordano und «Totenwache» von Arrigo Pedrollo in deutscher Uebersetzung heraus. In der nächsten Spielzeit folgte eine schweizerische Uraufführung: Werner Wehrli's tragische Oper «Das Vermächtnis». Ueber die Brandkatastrophe vom 29. September 1924 ist man rasch hinweggekommen, hat sich im neuerstellten Hause (wir erinnern an Baklanoff) auch um Gastspiele eifrig bemüht und dadurch das allgemeine Niveau gehoben.

Stadttheater Luzern.

Direktion: Carl Schneider (1937) / Chef der Verwaltung: Finanzdirektor Dr. R. Amberg / Kapellmeister: Max Sturzenegger (1939), Dr. Walter Ducloux: Chordirektor: Otto Osterwalder / Regie: Emil Mamelok (Oper und Schauspiel), Rudolf Weisker (Operette), Paul Schill (Schauspiel) / Städtische Subvention: Fr. 140 000.—.

Enger umschrieben ist der Pflichtenkreis des 1927 gegründeten Städtebundtheaters Biel-Solothurn-Burgdorf-Langenthal, das sich aber in den letzten Jahren auf allen Gebieten tapfer rührt und im Hinblick auf die Heranbildung junger Schweizer Talente sehr Nützliches leistet. Andere Kleinstädte der deutschen Schweiz behelfen sich dadurch, dass sie die Ensembles grösserer Bühnen gastieren lassen. So spielt zum Beispiel das Zürcher Personal regelmässig in Winterthur, wohin man auf diese Weise unlängst sogar die Strauss'sche «Ariadne» verpflanzen konnte. Die Basler Bühne wird nicht bloss nach Rheinfelden, Aarau, Olten, Langenthal, Solothurn und Schaffhausen verpflichtet, sondern dehnt ihre Gastspiele auch nach Lörrach, Mülhausen und Strassburg aus. Neuerdings wird das

Projekt von Austauschspielen zwischen schweizerischen und ausländischen Operngastspielen erwogen, was aber in Anbetracht der überall herrschenden autarkischen Bestrebungen auf grosse Schwierigkeiten stösst. Den weitesten Vorstoss bis anhin wagte das Zürcher Stadttheater, das im März dieses Jahre (1959) einem ehrenvollen Ruf nach Amsterdam folgte, um sich dort seine zu internationaler Berühmtheit gelangte Aufführung von Hindemiths «Mathis» in ihrer künstlerischen und kulturellen Bedeutung bestätigen zu lassen.

Städtebundtheater.

Direktion: Leo Delsen / Präsident des Theaterkomités für Biel. Julius Vögeli, für Solothurn: Dr. Paul Bloch / Kapellmeister: Wolfgang Vacano (1958), Peter Haas (1958), Fred Widmer (1958). Regie: Oper: Adolf Gastel (1958), Otto Fillmar (1958); Operette: Walther Kochner (1958); Schauspiel: Fritz Ritter (1958), Hans von Zedlitz (1958), Dr. Gustav Pichler (1958), Erich Ernst Berg (1958). Subvention (Biel und Solothurn): Fr. 24 000.—.

Nach wesentlich andern Gesichtspunkten entwickelten sich die Verhältnisse in der Westschweiz. Relativ spät erst sind Genf und Lausanne zu planmässig durchgeführten Opernvorstellungen gekommen. In der Hauptsache handelt es sich hier um Gastspiele auswärtiger Truppen oder um Veranstaltungen im Sinne der italienischen Stagione. Dass sich aber auch in diesen Städten das Bedürfnis regt nach einem ständigen und geordneten Theaterbetrieb mit Einschluss von Oper und Operette, das zeigen die Anstrengungen der letzten Jahre, die namentlich in Lausanne zu ermunternden Ergebnissen geführt haben. Das Genfer «Grand Théâtre» besteht seit 1879 und wurde eingeweiht mit Rossinis «Guillaume Tell». In Lausanne, wo seit 1871 gespielt wird, konnte 1952 ein allen modernen Anforderungen genügender Neubau (Entwurf von Thévenaz) bezogen werden.

Grand Théâtre de Genève.

Keine künstlerische Direktion / Président de la Société Romande de Spectacles: Philippe Albert; Secrétaire général: Victor Andréossi / Keine ständigen Kapellmeister; als Gastdirigenten verpflichtet: Ernest Ansermet, Philippe Gaubert, Reynaldo Hahn, Enrico Romano, G. Lauweryns, Carmen Studer, Fernand Closset, G. Kaufmann, Isidore Karr / Keine ständige Regie / Subvention municipale: Fr. 34 000.—.

Théâtre municipal de Lausanne.

Direktion: Jacques Béranger (1928) / Président du Conseil d'administration: Henri Bersier / Kapellmeister: M. Spaandermann (1937), Jean Arfeuillère / Regie: Saison lyrique: Tillhet-Tréval (1930); Saison de comédie: Jean Mauclair (1931); Maître de Ballet: Jean Combes / Subvention municipale: Fr. 58 000.—.

Was dem spezifisch schweizerischen Element in der Pflege der musikdramatischen Kunst bisher versagt blieb, das wirkt sich um so intensiver und unbefangener aus im volkstümlich gehaltenen und für die weitesten Kreise berechneten «Festspiel», das sowohl profansten Zwecken wie aber auch dem feierlichen Dienst am Patriotismus nutzbar gemacht wird. Hier handelt es sich um eine Kunstgattung, mit der sich selbst der amüsische Schweizer verbunden fühlt, und welche daher geeignet ist, in die Nähe wie in die Ferne zu wirken und den hintersten Mann, die breitesten Publikumsschichten zu erfassen. Das schweizerische Festspiel mit Musik hat vor allem auch deshalb seine grosse Popularität erlangt, weil hier die Möglichkeit gegeben ist, dass der Laienspieler mit eingreifen und der uns bei festlichen Anlässen unentbehrliche Volksgesang sich voll entfalten kann. Nun sind ja freilich nicht alle Versuche dieser Art auf musikalische Unterstützung angewiesen, so wenig als unbedingt Reigen und Tanz dazu gehören. Gerade in letzterer Hinsicht aber sind die Ansprüche in den letzten Jahren mächtig gewachsen, was seinerseits wiederum eine Bereicherung durch Chöre oder instrumentale Nummern zur Folge hatte.

In der ältern Zeit deckt sich der Begriff Festspiel ungefähr mit dem einer historischen Gedenkfeier. Wurde dabei Musik benötigt, so hielt es nicht schwer, sie zu beschaffen, zum freien Gebrauch sie irgendwo zusammenzulesen. Für die musikgeschichtliche Betrachtung wichtig wird das Festspiel erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Denn erst von diesem Zeitpunkt an begegnen wir dem heute allgemein bevorzugten Typus, dem volkstümlichen Bühnenwerk, das eine selbständige, das heisst ausschliesslich für diesen Zweck geschaffene Musik erfordert.

Als erstes Muster dieser Gattung dürfte die «Sempacher Schlachtfeier» gelten, die Gustav Arnold 1886 anlässlich der 500jährigen Gedächtnisfeier aus einer bereits früher ent-

standenen «Winkelriedkantate» zu einem szenischen Werk umgestaltet hat. Fünf Jahre später folgte Bern mit seinem siebenfachen Zentenarium, zu welchem Carl Munzinger die Festmusik schrieb («Gründungsfeier der Stadt Bern»). Einen noch harmonischeren Ausgleich zwischen Dichtung (Rudolf Wackernagel) und Musik (Hans Huber) finden wir dann in der Kleinbasler Gedenkfeier vom Jahre 1892, welcher dieselben Autoren später das «Böcklin-Jubiläum» (1897) und den «Basler Bund» (1901) folgen liessen. Neue Anregungen brachte Genf, das für die Landesausstellung vom Jahre 1896 ebenfalls ein Festspiel benötigte. In diesem «Poème alpestre» ging es weniger um historische Facta als um die idyllischen Beziehungen zwischen Mensch und Natur, welche Jaques-Dalcroze in seiner bukolischen Musik zum Ausdruck gebracht hat. Kriegerischer wiederum mutet das Neuenburger Festspiel («Neuchâtel Suisse») vom Jahre 1898 an (Text von Philippe Godet, Musik von Joseph Lauber). Und nun folgt, beinahe Jahr für Jahr, ein Volksstück nach dem andern, wobei allerdings nicht nur Zentenarfeiern und dergleichen grossaufgezogene Bühnenwerke, sondern auch Erzeugnisse in beschränkterem Rahmen mitzählen, die auf wichtige Daten im munizipalen Geschichtskalender oder auf Siegesfeiern von grosser geschichtlicher Tragweite Bezug nehmen (Weinfelden 1898; Calven, Schwaderloh, Dornach und Solothurn, alle im selben Jahre 1899; Schaffhausen 1901 und Basel 1901). Eine der künstlerisch höchststehenden Schöpfungen aus diesem Umkreis ist Otto Barblans Musik zur Calvenfeier, die bei allem orchestralen Aufwand im besten Sinne volkstümlich genannt werden darf und übrigens auch heimisches Tongut verwertet. Als weitere Etappen auf diesem Wege kommen in Betracht das Aargauer Festspiel von 1903 (Musik von Eugen Kutschera) und das bei weitem anspruchsvollere «Festival vaudois» aus demselben Jahre von Jaques-Dalcroze, wo die Zahl der Mitwirkenden bis zu zweitausend anwuchs.

Das einzig Riskante bei diesen Unternehmungen war die Ungunst der Witterung, weshalb man später von dem Freiluftsystem abwich und mit den Festspielen unter schützende Bedachung zog. So hat man es zum Beispiel auch 1914 in Genf gehalten (kantonale Zentenarfeier), wo sich die ganze

Anlage wiederum nach dem von Jaques-Dalcroze propagierten «rhythmischen» Bewegungsprinzip richtete. Die Festspielidee blieb dem Schweizervolk fortan so fest eingewurzelt, dass neuerdings nicht nur die eidgenössischen, sondern auch die kantonalen Sänger-, Turn- und Schützenfeste ohne theatralische Aufführungen nicht mehr auskommen können. Wir nennen aus diesem Bereich «St. Jakob an der Birs» von Carl Albrecht Bernoulli und Hermann Suter (zum Eidgenössischen Turnfest 1912 in Basel) und «Die Schweizer» von Cäsar von Arx und Werner Wehrli (zum Eidgenössischen Schützenfest in Aarau 1924), ferner das «Schweizer Festspiel» vom Jahre 1928 (Eidgenössisches Turnfest Luzern), die «Schweizer Turner» (Eidgenössisches Turnfest 1932 in Aarau) und «Mutterland» von Müller von Kulm (Eidgenössisches Sängerfest Basel 1935).

Schliesslich wurden ähnliche Bühnenwerke benötigt auch für die Jubiläen grösserer Gesellschaften, von Schützengilden, Turnvereinen und Männerchören, oder man stellte das Festspiel geradezu in den Dienst der nationalen Sache, was sich schon bei Gelegenheit der Genfer Exposition nationale (1898) bewährt hat. Für das Festspiel der Berner Landesausstellung («Die Bundesburg») haben sich als Autoren Carl Albrecht Bernoulli und Karl Heinrich David zusammengetan, und den vorläufigen Abschluss dieser Entwicklung bringt — neben etlichen ausgezeichnet geratenen Sonderveranstaltungen einzelner Kantone — das jetzt in Blüte stehende «Eidgenössische Wettspiel», das Edwin Arnet und Paul Müller für die Zürcher Landesausstellung geschrieben haben.

Einen Typus eigener Art auf der farbigen Bildfläche schweizerischer Volkskunst stellen die westschweizerischen Winzerfeste dar, die sich nach Edouard Combes Darlegungen entwickelt haben aus der Verbindung von festlichem Umzug und Kantate. Ihre Geschichte reicht über hundert Jahre zurück. In grösserer Aufmachung erscheint das Winzerfest bereits 1851 in Nyon (Musik von François Grast). Für den szenischen Verlauf bildet sich ein feststehendes Schema aus, das aber für beliebige Ergänzungen und Erweiterungen (namentlich in musikalischer Hinsicht) viel Raum lässt. Die immer anspruchsvollere Einbeziehung von

Chören und Tänzen erforderte auch eine reichere Ausgestaltung des instrumentalen Teils, und so wuchsen denn diese in ihrer kulturellen und propagandistischen Bedeutung immer wichtiger werdenden «Fêtes des vigneron» auch musikalisch in jenes imponierende Format hinein, wie wir es aus den glänzenden Veranstaltungen von 1905 und 1927 kennen, die durch Gustave Doret ihre künstlerische Weihe empfangen.

Literatur:

Rüegg, Reinhold: 50 Jahre Zürcher Stadttheater (1834—1884). Zürich 1925 / Müller, Eugen: Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Charlotte Birch-Pfeiffer (1837—43). Diss. Zürich 1912. Orell Füssli / Bickel, Wilhelm: 100 Jahre Zürcher Stadttheater (Sonderdruck aus den «Zürcher Statistischen Nachrichten», Heft 2, 1934) / Kummer, Gottfried: Beiträge zur Geschichte des Zürcher Aktien-theaters (1843—1890) / Trede, Paul: Bücherkunde zur Geschichte des Zürcher Theaters, im Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters 1922/23 / Festschrift «100 Jahre Zürcher Stadttheater» (Sonderausgabe der «Theater-Illustrierten», Juni 1934) / Gysi, Fritz: Richard Wagner und die Schweiz. Frauenfeld 1929 / Fehr, Max: Zürich als Musikstadt im 18. Jahrhundert. Zürich 1916 / id.: Richard Wagners Schweizer Zeit. Zürich 1934 / Jahrbücher des Zürcher Stadttheaters 1922 ff. (mit Aufsätzen verschiedener Autoren) / Merian, Wilhelm: Basels Musikleben im 19. Jahrhundert. Basel 1920 / Weiss, Fritz: Das Basler Stadttheater 1834—1934. Basel 1934 / Festschrift «Basler Stadttheater» (1834—1934). Basel 1934 / Streit, Armand: Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Bern 1873/74 / Almanach des Berner Stadttheaters 1900/01, 1905/06, 1906/07, 1913 bis 1926/27 / Diem, Ulrich: Aus der St. Gallischen Theatergeschichte. II. Teil (1805—1831). St. Gallen 1936 / Zelger, Franz: Aus der Luzernischen Theatergeschichte, «Zeitglocken» 1937, Nr. 1—7 / Choisy, Frank: La musique à Genève au 19. siècle. Genève 1914/15 / Doret, Gustave: La Musique en Suisse Romande. Lausanne 1930 / Beetschen, Alfred: Das Theaterwesen in der Schweiz. 1897 / Hodel, J. R.: Vaterländisches Volkstheater und Festspiele in der Schweiz. Diss. Bern 1907 / Combe, Edouard: Das Schweizer Festspiel. In «Die Schweiz, die singt». Erlenbach-Zürich 1932.

DIE ORCHESTER

VON ERNST MOHR

Um die Entwicklung der schweizerischen Orchester darzustellen, muss man ins siebzehnte Jahrhundert zu den Collegia musica der reformierten Schweiz zurückgehen, obwohl diese anfänglich nur den Gesang und zwar hauptsächlich den Kirchengesang pflegten. Die Gesinnung dieser Musikfreunde spiegelt sich hübsch in den Satzungen des St. Galler Collegiums von 1620.

«Dass die Music dem Menschen was Standts vnd Condition er immer Ist, in seinem gantzen leben nicht nur nuzlich, sondern auch notwendig sey ist vnder andern darauss offenbar, weilen dieselbe gleichsam das innerste dess Herzens durchtringt, die gemüthsbewegungen erhebt, die schwermuth vnd Traurigkeit vertreibt, die matten glieder erlabet, die ausgemergleten geister widrumb erquicket, vnd also den ganzen menschen gleichsam lebendig macht: Danahen er zur Lobpreisung Gottes, vnd Verrichtung seiner berufsgeschäften aufgemuntert vnd angetrieben wirt. Dieses hat alle fromme, ehr- und Tugendliebende Personen in allerley Ständen von je welten her verursacht, dass sie diese liebliche vnd lobliche Kunst hoch gehalten; massen dieselbe nicht nur bei dem Gottesdienst offenlich in den Kirchen eingeführt worden, sondern auch vast aller Orten sich sonderbare liebhaber derselben befunden, welche Ihr Freyd vnd ergötzlichkeit darinnen gesucht haben.

Nach dero lobl. Exempel haben etliche Ehrliche Burgerssöhne allhier, so zu der Music eine sonderbare anmuhtung getragen, sich zusammengethan dess Vorhabens, damit sie durch stehete Uebung zu mehrer Wüssenschaft dieser lobl. Kunst gelangen möchten, täglich in Hrn. Zacharias Büngiers seiner behausung mit einander sich darinn zu exercieren, vnd damit den 2 Tag Jenner 1620 den Anfang gemacht...»

Die Zusammenkünfte fanden hier also in einem Privathause statt, andernorts wurde ein Raum von der Stadt zur Verfügung gestellt, in Winterthur sogar ein Zimmer im Rathause. Bald wurde natürlich aus dem täglichen Musizieren

ein wöchentliches. Zunächst waren zu den Uebungen nur die Mitglieder zugelassen (Frauen waren ausgeschlossen); später durften auch Angehörige der obern Stände als Zuhörer teilnehmen, die sich für diese Ehre erkenntlich zu zeigen hatten, wie es in den St. Galler-Satzungen von 1636 heisst:

«Sonsten wer dissem Collegio nit Inuerleipt, Käm vnd unserer Music Zuhörte wirt derselbige Zu erhaltung vnd Vermehrung des lieb- vnd Loblichen Exercitii vnd darzu gehörigen Instrumenten woll wüssen zethun nach seinem Standt und Ehren»,

und in den Winterthurer Bestimmungen von 1660 liest man, dass für die Einführung eines Fremden «zwo Mass wyn» gegeben werden mussten. Aus solchen Bestimmungen ging mit der Zeit das Eintrittsgeld hervor.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begann man Subskriptionskonzerte einzuführen, die zunächst wöchentlich, später nur noch während der Wintermonate veranstaltet wurden. Die Beziehungen der Collegia zur Kirche waren damit endgültig gelöst; schon früher standen sie übrigens mit ihr nur dadurch im Zusammenhang, dass ihre Mitglieder gelegentlich die Predigt «Gott Zuehren und vnser aller ergetzlichkeit vor und nach mit einer schönen Musica öffentlich» zu zieren sich bereit finden liessen.

Auch in musikalischer Hinsicht hatte sich inzwischen vieles geändert: an Stelle des unbegleiteten Gesangs benützte man nun den begleiteten als Uebungsstoff und bald pflegte man nur noch reine Instrumentalmusik. Lag die Leitung der Konzerte schon früher oft in den Händen eines Berufsmusikers, so findet man solche allmählich immer häufiger unter den Musizierenden.

Die Entwicklung der einzelnen Collegia bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist an allen Orten mehr oder weniger die gleiche. Sie schliesst ab mit eigentlichen Konzertgesellschaften, deren aktive Mitglieder nicht nur sich selbst zur Freude musizierten, sondern ihre Kunst auch vor einem «Publikum» zeigen wollten. Bei aller Ähnlichkeit in der äussern Entwicklung hat aber doch jedes Collegium wieder sein eigenes Gepräge. Bestanden zum Beispiel an einem Orte — etwa in Zürich oder Bern — mehrere Collegia nebeneinander, so unterscheiden sie sich durch die gesellschaftliche Stellung ihrer Mitglieder. Ueberall spürt man lokale

Traditionen und lokale Eigenarten, allerdings auch eine gewisse Enge des Rahmens. Mit den Privatorchestern der fürstlichen Kunstfreunde in Oesterreich oder der deutschen geistlichen Herren dürfen die Collegia der Schweiz jedenfalls nicht verglichen werden.

Wie sich die Umbildung vom Collegium zum modernen Orchester vollzogen hat, sei am Beispiel der einzelnen Städte gezeigt.

Zürich war der erste Ort der Schweiz, an dem sich ein Musikkollegium bildete: im Jahre 1613 wurde dort die «Gesellschaft auf dem Musiksaal» gegründet. Neben ihr bestanden Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Gesellschaften «Zu Chorherren» und «Zur deutschen Schule»; jene pflegte hauptsächlich den kirchlichen Gesang, diese widmete sich mit Vorliebe der im Aufblühen begriffenen Instrumentalmusik. Im Jahre 1772 verbanden sich die beiden Collegien zu einer «Musikgesellschaft der mehreren Stadt», und während vierzig Jahren bestanden nun diese zwei grossen Gesellschaften «zum Musiksaal» und «zur mehreren Stadt» nebeneinander, bis sie sich im Jahre 1812 zur «Allgemeinen Musikgesellschaft» vereinigten, «in der Ueberzeugung, dass zersplitterte Kräfte in moralischem und ästhetischem Sinn die gute Sache wohl eher gefährden als ihr zuträglich, und nur ihre Vereinigung das einzige Mittel sein könne, das Musikleben unserer Vaterstadt demjenigen Grade der Vervollkommenung zu nähern, der den Freunden der Musik und unserer Gesellschaft ein in jeder Beziehung gesichertes Wirken zu schaffen imstande ist». Die neue Gesellschaft gab dem zürcherischen Musikleben kräftigen Anstoss; dies beweist die Zahl von weit über dreihundert Konzerten, welche die Allgemeine Musikgesellschaft in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens veranstaltete und die um so erstaunlicher ist, als die Ausführenden in der Hauptsache Dilettanten waren. Als Zürich im Jahre 1834 ein Theater erhielt, waren es wiederum die Mitglieder der Allgemeinen Musikgesellschaft, die während der ersten Jahre die Operaufführungen ermöglichten. Die immer grösser werdenden zeitlichen und künstlerischen Ansprüche führten 1862 zur Gründung eines «Orchestervereins», der ein ständiges Orchester unterhielt und es dem Theater und der Allgemeinen Musikgesellschaft

vermietete. 1867 entstand mit einem neuen Konzertraum, der Tonhalle, die Tonhallegesellschaft, die das Orchester vom Orchesterverein übernahm und gemeinsam mit der Allgemeinen Musikgesellschaft die Sinfonie- und Kammermusik-konzerte durchführte.

Seither zeichnet als Veranstalterin der Sinfoniekonzerte die Tonhallegesellschaft unter Mitwirkung der Allgemeinen Musikgesellschaft. Die Zahl der Konzerte ist im Vergleich etwa zu Bern oder Basel ausserordentlich hoch; es waren in der Saison 1937/38 zehn Abonnementskonzerte, acht Kammermusikaufführungen, elf Extrakonzerte, unter ihnen zwei Jugend- und drei Volkskonzerte, ein vier Abende umfassender Frühjahrs-Zyklus und endlich eine Reihe Vereins- und Promenadenkonzerte. Daneben hat das Orchester noch den gesamten Theaterdienst zu versehen. Die Einnahmen bilden sich aus dem Ertrag der eigenen Konzerte, der Subvention der Stadt und den Gebühren für die Vermietung des Orchesters. Unter den Ausgaben stehen natürlich an erster Stelle die Gehälter der Musiker.

Die gleiche Tätigkeit wie in Zürich die Tonhallegesellschaft übt, allerdings in bescheidenerem Rahmen, der «Konzertverein» in S t. G a l l e n aus. Auch er besoldet die Musiker und veranstaltet mit seinem Orchester und auswärtigen Zuzüglern eigene Konzerte; auch er vermietet das Orchester an Theater und Vereine und erhält eine namhafte Subvention. An Veranstaltungen wurden im Winter 1937/38 durchgeführt: neun Abonnementskonzerte, acht Volks- und vier Kammermusik-konzerte.

Der Weg freilich hat in St. Gallen nicht unmittelbar vom Collegium musicum zum Konzertverein geführt, denn das 1620 gegründete Collegium blieb auf die Dauer der Vokalmusik verhaftet; es führte darum auch später den Namen «Singgesellschaft». Erst 1855 bis 1857 wurden von privater Seite Abonnementskonzerte veranstaltet. Nachher vergingen aber wieder Jahre ohne eigentliche Orchestermusik, denn auch ein Versuch des «Gesangvereins Frohsinn», dem Chor eine Orchestersektion anzuschliessen, hatte fehlgeschlagen. Im Juli 1877 wurde dann, angeregt durch einige in der vorausgehenden Saison wieder von Musikfreunden veranstaltete Sinfoniekonzerte, der «Konzertverein St. Gallen» ge-

gründet. Der Zweck des Vereins lag nicht nur darin, «unter Zuzug ausgezeichneter Solisten im Vokal- und Instrumentalfach während der Wintermonate einen Cyclus von Abonnements-Concerten zu veranstalten», sondern zielte hauptsächlich daraufhin, der Stadt für die Wintersaison ein gutes Orchester zu sichern, das auch dem Theater seine Dienste leisten konnte, ausserdem die Gesangsvereine bei der Aufführung grösserer Kompositionen mit Orchester zu unterstützen, populäre Konzerte durchzuführen hatte und «überhaupt den Sinn für klassische Musik zu fördern und die hiesigen musikalischen Kräfte, insbesondere auch die Jugend, zum Orchesterspiel heranzuziehen». Im Wesentlichen ist die Organisation bis heute die gleiche geblieben. Die seit Jahren drückende Lokalfrage wurde durch die Einweihung der Tonhalle im Jahre 1909 gelöst.

In Basel führte eine aus dem Collegium musicum von 1692 hervorgegangene «Konzertdirektion» die Konzerte durch, um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert freilich öfters mit Unterbrechungen. Den äussern Anlass zur Neuorganisation bot der Bau des Stadtcasinos 1826, in dessen grossem Saal nun eine neue «Konzertgesellschaft» musizierte, wobei anfänglich nur ihre Mitglieder und deren Angehörige und Gäste zugelassen wurden. Um den Unterhalt der Musiker sicherzustellen, bildete sich 1855 daneben ein Kapellverein, der das Orchester finanzierte und vermietete. Als sich im Laufe der Zeit Schwierigkeiten zeigten, suchte er ihnen durch Veranstaltung eigener Konzerte zu begegnen, doch litt begreiflicherweise das Musikleben unter dieser Doppelspurigkeit. Der Ausweg wurde 1876 in der Verschmelzung von Konzertgesellschaft und Kapellverein zur «Allgemeinen Musikgesellschaft» gefunden. Wesentlich gefördert wurde dieser Zusammenschluss durch die Erbauung des grossen Musiksaales. Beide Tatsachen haben das Musikleben Basels auf eine breitere Basis gestellt; die vorher in der Hauptsache nur privilegierten Kreisen zugänglichen Konzerte standen durch Einführung des Einzelverkaufs der Plätze nun weiten Schichten der Bevölkerung offen.

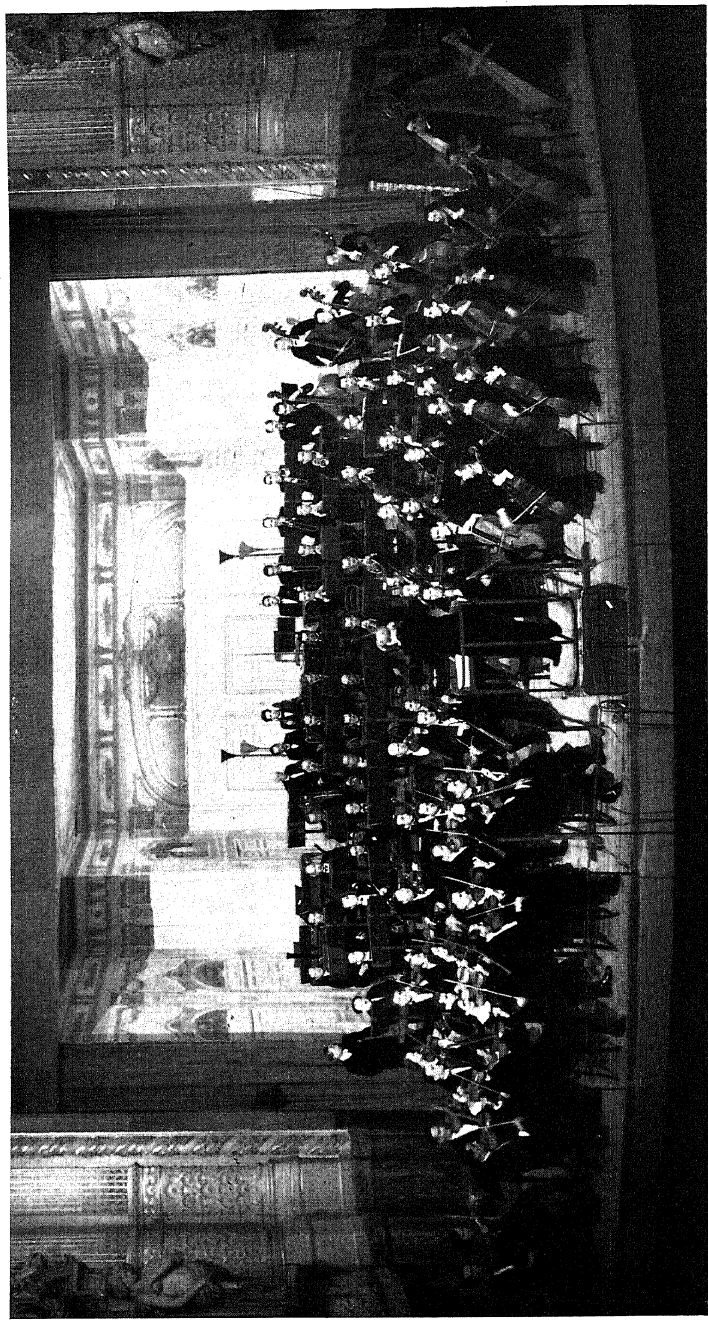
Erst die Kriegs- und Nachkriegsjahre brachten neue Schwierigkeiten, weil die Verteuerung der Lebenshaltung eine Erhöhung der Musikergehälter bedingte. So kam es 1921

zur Gründung einer neutralen Stelle, der «Basler Orchester-Gesellschaft», in deren Leitung ausser dem Staat alle an der Erhaltung des Orchesters interessierten Konzertinstitute und das Theater vertreten sind. Sie unterhält das Orchester und bestreitet die Ausgaben aus einer ansehnlichen Subvention, den Einnahmen aus der Orchestervermietung und aus den eigenen Mitgliederbeiträgen. Abgesehen von vereinzelt Propagandakonzerten veranstaltet sie selbst keine Aufführungen; die regelmässigen Sinfoniekonzerte, ergänzt durch einige populäre Konzerte, sind immer noch Sache der Allgemeinen Musikgesellschaft.

Auch in Bern stellten sich einer fortlaufenden Entwicklung immer wieder Hindernisse in den Weg. Von den alten Berner Musikkollegien hatte nur das «Collegium musicum studiorum» längeren Bestand, und auch es wurde nach über hundert Jahre langer Tätigkeit durch die Revolution hinweggefegt. Der Wunsch, die vorhandenen, aber zersplitterten Kräfte zu sammeln, wurde 1813 an einem in Bern veranstalteten Feste der Schweizerischen Musikgesellschaft geweckt, und so erfolgte zwei Jahre später die Gründung der «Musikalischen Gesellschaft». Schwierigkeiten wegen des Konzertraumes, die anfangs der zwanziger Jahre beinahe zur Auflösung der Gesellschaft geführt hätten, konnten behoben werden, und es folgten nun Jahre ruhiger und gedeihlicher Entwicklung. Das Orchester wurde verstärkt durch Engagement einer Truppe von Musikern aus Karlsbad (1823), «die sich nicht bloss durch ihre vorzüglichen Talente, sondern auch durch ihre Sittlichkeit und Lebensart vorteilhaft auszeichnen». Teilnahmslosigkeit des Publikums führte in den Jahren 1838/39 bis 1845/46 zur Unterbrechung der Konzerte; noch schlimmer wurde es, als ein Wettlauf der Musikgesellschaft mit einem neuen «Altklassischen Verein» das ganze Berner Publikum in zwei Parteien spaltete und beide Vereine dem Untergang nahebrachte. Eine im Jahre 1857 erfolgte vollständige Reorganisation der Musikgesellschaft ermöglichte aber mit Unterstützung der Behörden die ganzjährige Anstellung eines Kerns des Orchesters, doch verschwindet der Satz «unsere Hauptaufgabe für das nächste Jahr wird die Organisation unseres Orchesters sein» nie ganz aus den Jahresberichten. Die Hoffnung, das Orche-



Volkmar Andreae



Das Orchestre Romand unter der Leitung von Ernest Ansermet



Das Basler Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher



Robert F. Denzler mit dem Schweizerischen Radioorchester Zürich

ster ganzjährig zu halten, erwies sich auf die Dauer als trügerisch, und 1876 traten die Mitglieder des Orchesters zu einer eigenen Gesellschaft zusammen, dem Berner Stadt-orchester; nach einem Jahre schon stürzte auch dieser Bau wieder in sich zusammen. Doch gleichzeitig kam es mit Hilfe von Behörden, Vereinen und Privatpersonen zur Gründung des «Bernischen Orchestervereins», dessen Organisation heute im wesentlichen noch dieselbe ist wie vor sechzig Jahren: er verwaltet und vermietet das Orchester. Mieter sind das Stadttheater, die Bernische Musikgesellschaft, die Gesangsvereine in Bern und in der näheren und weiteren Umgebung: Biel, Burgdorf, Langenthal, Neuenburg, Olten, Solothurn, Thun, Zofingen —, bis vor kurzem auch der Kursaal im «Schänzli». Der Bernische Orchesterverein veranstaltet aber im Gegensatz zu der Basler Orchestergesellschaft auch eigene Konzerte, so in der Saison 1937/38 acht Volkssinfoniekonzerte und ein Wunschkonzert, wogegen die Musikgesellschaft sich auf die Sinfoniekonzerte und auf Kammermusik-konzerte beschränkt. Ihr ist übrigens wie in Winterthur die Musikschule angegliedert.

In Winterthur bestand seit 1629 ein Collegium musicum. Es genoss von Anfang an das Wohlwollen des Magistrats, das sich zum Beispiel auch darin äusserte, dass der Rat 1680 die erhöhten Plätze «zwischen beiden Bogen auf dem Etter in der Kirchen einem loblichen Collegio der Music» überliess. Dieses Musikkollegium besteht heute noch, es hat allen Anstürmen der Zeit trotzen können, und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war es sogar weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus berühmt. In den sechziger Jahren allerdings musste die Tätigkeit des Kollegiums während mehreren Jahren unterbrochen werden. Eine Wendung zum Bessern brachte wiederum das Jahr 1875, als die Stadt ein kleines Berufsorchester von achtzehn Mann engagierte, das als «Stadtorchester» neben den Abonnementskonzerten auch Gratiskonzerte im Stadthaus durchzuführen hatte. In der schweren Zeit des Nationalbahnkraches wurde das Stadtorchester vom Collegium musicum übernommen. Seither bildet diese «Orchesterunternehmung» einen selbständigen Körper im Collegium musicum und wird auch finanziell getrennt behandelt. Ihre Finanzierung geschieht

durch die städtische Subvention, durch die «Subscription der Einwohnerschaft», eine Sammlung, die jedes Jahr von Haus zu Haus durchgeführt wird, ferner durch die Vermietung des Orchesters in Winterthur und andern Städten: Aarau, Chur, Glarus, Langenthal, Olten, Schaffhausen, Solothurn und St. Gallen —, als Ganzes oder gruppenweise. Weitere Einnahmen der «Orchesterunternehmung» sind die Zahlungen des Collegiums für die zwölf Abonnementskonzerte und die Studienaufführungen, endlich die sogenannten «privaten Gaben». Die «Orchesterunternehmung» bezahlt nur die Gehälter der Orchestermitglieder; Dirigenten- und Solistenhonorare übernimmt das Musikkollegium. Für Verstärkung des Orchesters darf überdies private Hilfe in Anspruch genommen werden. Das Musikkollegium arrangierte in der Saison 1937/38 zwölf Abonnementskonzerte, fünf populäre Konzerte und vier Studienaufführungen, dazu noch vier Sonderveranstaltungen; hinzu kommen die sogenannten «Hauskonzerte», zu welchen die Mitglieder des Collegiums freien Eintritt haben. Das Orchester spielt ausserdem an den sogenannten «Freikonzerten», die während der Wintersaison allsonntäglich zwischen elf und zwölf Uhr der Winterthurer Bevölkerung geboten werden.

Das Beispiel Luzerns zeigt, wie verschieden sich die Musikpflege in reformierten und in katholischen Orten, besonders im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entwickelte. Dort private Musikpflege, hier in den Klöstern und Städten der Innerschweiz eine reiche Kirchenmusik, Volksschauspiele und Schuldramen mit Musik. Gerade in Luzern spielte das Barocktheater eine sehr bedeutsame Rolle, und eine im Jahre 1806 gegründete Gesellschaft hatte nicht nur den Zweck, rein musikalische Veranstaltungen durchzuführen, sondern auch durch theatralische Produktionen «zur Förderung und Hebung des gesellschaftlichen Lebens in der Stadt Luzern beizutragen». Neben zahlreichen Theater-Aufführungen veranstaltete diese «Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft» allwinterlich bis Ende der sechziger Jahre drei bis vier Abonnementskonzerte und rühmt sich schon im Protokoll vom 8. April 1808: «Herr D'Ollery, Gesandter des Bayrischen Hofes, ein grosser Liebhaber und Kenner der Tonkunst, gab unserer Gesellschaft

das Zeugnis, dass er in der ganzen Schweiz kein so gut zusammenpassendes Orchester getroffen hätte». In Luzern ist denn auch am 27. Juli 1808 die «Schweizerische Musikgesellschaft» ins Leben getreten, «dieser in Europa einzige Bund von Musikliebhabern», deren Mitglieder berechtigt und verpflichtet waren, bei den Versammlungen aktiv im Orchester mitzuwirken. Sie veranstaltete von 1808—1867 fast alle Jahre einmal an diesem, einmal an jenem Orte zwei bis dreitägige Musikfeste und wurde für die Entwicklung des schweizerischen Musiklebens von grösster Bedeutung.

Im Jahre 1870 engagierten einige Luzerner Hoteliers ein Orchester von Berufsmusikern, das «sich täglich auf öffentlichen Promenaden jeweilen morgens und abends produzieren und zugleich den Herren Wirten die Gelegenheit bieten würde, gute Tafelmusik zu besitzen»; später wurde diese «Kurkapelle» unter Mithilfe der Theater- und Musikliebhabergesellschaft, des Stadtrates, des Theaters und verschiedener anderer Institutionen auch für den Winter verpflichtet. Die finanzielle Entwicklung war jedoch nicht befriedigend, ein Abkommen mit der zur Errichtung eines Kursaales gegründeten «Société immobilière de Lucerne» kam nicht zustande, so dass Sommer- und Winterorchester getrennt finanziert und betrieben werden mussten. Günstiger gestalteten sich die Verhältnisse seit 1908, weil jetzt der neugegründete Kurverein der Stadt jährlich eine ansehnliche Summe überwies. Der Rückgang der Fremdenindustrie im Kriege liess zunächst die Auflösung des Orchesters befürchten, aber die Behörde und die im Jahre 1922 ins Leben gerufene Orchestergesellschaft vermochten das Unheil abzuwenden. Im Jahre 1929 vereinigten sich Orchestergesellschaft und Theater- und Musikliebhabergesellschaft zur «Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern», die seitdem auch die Sinfoniekonzerte durchführt und ihr Orchester dem Stadttheater vermietet.

Ziemlich unübersichtlich erscheinen die Orchesterverhältnisse in Genf. Dort wurde im Jahre 1823 von einigen Musikfreunden, die voll Begeisterung vom Schweizerischen Musikfest in Lausanne zurückgekehrt waren, die Initiative zur Gründung einer «Société de Musique» ergriffen. Schon im Februar 1824 fand ihr erstes Sinfoniekonzert statt. Gegen

1841 musste aber wegen mangelnder Teilnahme auf die Konzerte verzichtet und 1852 die Gesellschaft sogar endgültig aufgelöst werden. Auch eine «Société philharmonique», eine «Société des concerts» und eine «Société de musique du Conservatoire» verschwanden bald wieder. In den Jahren 1869/1870 gab eine «Société du grand orchestre national» mit einem achtzig Mann starken Orchester unter Hugo von Senger nicht weniger als zwanzig Konzerte. Der gleiche Dirigent organisierte 1874 auch das «Orchestre municipal», das er — allerdings mit privater Unterstützung — auf eigenes Risiko übernahm. 1880 ging dieses Orchester an eine «Société civile de l'Orchestre de la Ville de Genève» und 1889 an die Stadt Genf selbst über. Es wurden eine Verwaltung bestellt und regelmässige Abonnementskonzerte durchgeführt.

Eine vollständige Neuregelung erfuhr das Genfer Orchesterwesen im Jahre 1918 durch die von Ernest Ansermet vorgeschlagene Gründung der «Société de l'Orchestre de la Suisse romande». Sie bestritt in den Städten Genf, Lausanne, Neuenburg, Vevey-Montreux nun die Sinfoniekonzerte. Als im Jahre 1935 die Gesellschaft ihre Tätigkeit einstellen musste, übernahmen die Orchestermmitglieder selbst als «Association de l'Orchestre romand» teilweise ihre Aufgaben.

In Lausanne aber, wo um die Jahrhundertwende und kurz vor dem Kriege das «Orchestre de Lausanne et Beau-rivage» und später das «Orchestre symphonique de Lausanne» eine reiche Tätigkeit ausgeübt hatten, bildete sich im gleichen Jahre 1935 «l'Orchestre de Radio Suisse Romande»; es veranstaltete hier bis 1938 die Sinfoniekonzerte.

Wiederum auf eine neue Basis wurden die Genfer- und die Lausanner Gesellschaften durch die im Jahre 1938 erfolgte Neugründung des «Orchestre de la Suisse romande» gestellt. Diese «Fondation de l'Orchestre de la Suisse romande» hat zum Zweck, «d'assurer dans le pays romand l'existence d'un grand orchestre symphonique répondant aux besoins de culture du public et aux exigences de la vie musicale (concerts, radio, théâtre), en coordonnant, à cet effet, les concours de tous les groupements ou institutions intéressés ou susceptibles de contribuer à son utilisation et à son entretien». Das Orchester veranstaltet nun gemeinsam

mit «Radio Suisse romande» je zwölf Sinfoniekonzerte in Lausanne und Genf, und je fünf in Neuenburg und Vevey, die alle von «Radio Suisse romande» übertragen werden können. Städtische Zuschüsse und insbesondere eine hohe Subvention des Radios sichern den Bestand des Orchesters.

In Basel, Bern, Genf und Zürich ist der grösste Teil des Orchesters ganzjährig beschäftigt, in Luzern, St. Gallen und Winterthur jedoch nur während sechs bis sieben Monaten. Hier treten die Kurorchester in die Lücke, in denen die unbeschäftigten Musiker während der Sommersaison Unterkunft finden. Einzelne von ihnen, so etwa Luzern und Interlaken, veranstalten neben den üblichen Kurkonzerten in der Hochsaison auch Sinfoniekonzerte.

Eine Mittelstellung zwischen Berufs- und Liebhaberorchestern nehmen die *Kammerorchester* ein, da ein mehr oder weniger grosser Prozentsatz der Mitglieder sich aus Berufsmusikern rekrutiert. Das erste schweizerische Ensemble dieser Art wurde 1920 von Alexander Schaichet in Zürich gegründet. 1926 bildete sich das Basler Kammerorchester (Paul Sacher), und in den folgenden Jahren entstanden noch weitere ähnliche Institutionen in Solothurn (Dr. Erich Schild), St. Gallen (Ernst Klug) und Zürich (Johannes Zentner).

In die jüngste Vergangenheit fällt die Gründung der *Radio-Orchester* in Zürich (Hermann Hofmann, Constantin Bernhard, Hans Haug) und Lugano (Leopoldo Casella, Otmar Nussio), Ensembles, denen im schweizerischen Musikleben sicherlich noch eine grosse Rolle zu spielen vergönnt ist.

Das Bild des schweizerischen Orchesterwesens wäre nicht vollständig ohne Erwähnung der vielen *Liebhaber-Orchester* in Stadt und Land. Manche dieser Vereinigungen bestehen schon seit über hundert Jahren, wie etwa das «Orchestre de la ville de Fribourg», der «Musikverein Lenzburg» und das Orchester «La Symphonie» in Le Locle. Viele entstanden um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, die meisten aber erst nach dem Weltkriege. Die Zahl ihrer Aktivmitglieder schwankt zwischen zehn und siebzig, die durchschnittliche Besetzung beträgt ungefähr fünfundzwanzig; verhältnismässig selten befinden sich unter den Ausübenden Berufsmusiker, meist sind dies aber die Dirigenten.

Diese Orchestervereine, wie sie gewöhnlich heissen, veranstalten in der Regel drei bis vier Konzerte im Jahr, meist in Verbindung mit andern Gesellschaften. Finanziell stehen fast alle ganz auf eigenen Füßen, nur wenige werden von den Gemeinden unterstützt.

*

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts waren die Collegia musica zur Instrumentalmusik übergegangen. An Stelle der Goudimelschen Psalmen und der Gesangwerke von Lasso, Schütz und Hammerschmidt waren zum Beispiel in Zürich die Suiten Pezels, die Kammersonaten Rosenmüllers und die Violinwerke Franz Bibers getreten, nach ihnen erschienen zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Concerti grossi und Triosonaten von Corelli, Vivaldi, Locatelli, Geminiani, Tessarini, Manfredini, und von deutschen Komponisten etwa Johann Krieger, Willem de Fesch und der beliebte Telemann, während Bach und Händel ganz fehlen. Von den siebziger Jahren an werden ihre Suiten und Concerti grossi von den Sinfonien verdrängt, und die Mannheimer Stamitz, Filtz, Cannabich, Eichner, der Oesterreicher Wanhall, der Pariser Gossec beginnen sich die Musiksäle zu erobern.

Bestimmungen des Basler Kollegiums von 1752 geben den Umriss eines Konzertprogramms der Jahrhundertmitte:

«Die Musiker sollen eine halbe Stunde vor Beginn des Konzertes sich einfinden, um zu stimmen, ohne den Zuhörern die Ohren zu zerreißen. Der erste Actus beginnt mit einer starken Sinfonie mit Waldhorn. Nach derselben eine Arie von einem Discipul Herr Dorschen, oder von ihm selbst abgesungen, und dann könnte von Herrn Kachel ein Solo auf der Violin gespielt werden. Nach diesem Actus finde höchst billig, dass man denen Auditoribus, insonderheit weiblichen Geschlechts nach einer so grossen Fatigue der Musik stillschweigend zuzuhören, eine Rastzeit von $\frac{1}{2}$ Stund lang erlaube, damit sie sich durch das liebe Geschwätz wiederum erholen.

Der Anfang des zweiten Actus kann wiederum mit einer starken Sinfonie ohne Waldhorn gemacht, darauf eine Arien von Herrn Dorsch gesungen, und dann ein Concert für Flöte oder Hautbois gespielt werden. Worauf wiederum ein halbstündiges Silentium der Musik erfolgt.

Der dritte Actus wird mit einer starken Ouvertüre mit Waldhornen etc. angefangen, und darauf mit einem Duetto zu 2 Stimmen oder mehreren auch vollstimmigerem Choro beschlossen werden.»

Was um 1800 am häufigsten gespielt wurde, zeigen die Musikalienverzeichnisse der Konzertgesellschaften. So enthält dasjenige der Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft in Luzern Sinfonien von André, Gyrowetz, Mozart, Neubauer, Pleyel, Rosetti, Winter, Witt, Wranitzky, also Namen, die heute meist vergessen sind.

Vom ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts an stehen glücklicherweise oft die Konzertprogramme selbst zur Verfügung. Danach ergibt sich für die Konzerte in Bern, um ein Beispiel zu geben, folgendes Bild für den Zeitraum von 1815—1837:

Mozart	Sinfonien	10	Aufführ.
	Ouverturen	22	<
Rossini	<	33	<
Paer	<	31	<
Beethoven	1. Sinfonie	3	<
	2. Sinfonie	6	<
	Siegessinfonie (op. 91, Wellingtons Sieg in der Schlacht von Vittoria)	5	<
	Ouverture z. Egmont	5	<
	< z. Fidelio	2	<
	Sonstige Ouverturen	7	<
Haydn	Sinfonien	23	<
Weber	Ouverture z. Freischütz	7	<
	< z. Preziosa	6	<
	< z. Oberon	4	<
	Weitere Werke	5	<
Boieldieu	Ouverturen	20	<
Spontini	<	14	<
Cherubini	<	13	<
Méhul	<	10	<
Romberg	<	9	<

Die anschliessende Zeit von 1840—1875 veranschaulicht ein Querschnitt durch die Programme der von Ernst Reiter geleiteten Basler Konzerte.

Beethoven	1. Sinfonie	13 Aufführ.
	2. «	24 «
	3. «	22 «
	4. «	17 «
	5. «	34 «
	6. «	16 «
	7. «	34 «
	8. «	18 «
	9. «	4 «
	Ouverturen	95 «
Weber	Ouverturen	116 Aufführ.
Mozart	9—11 Sinfonien	67 «
	8 Ouverturen	44 «
Haydn	16—19 Werke	57 «
Cherubini	8 Werke	55 «
Schumann	4 Sinfonien	28 «
	Sonstige Werke	23 «
Spohr	6 Werke	27 «
Mendelssohn	Sinfonien	25 «
Gade	8 Werke	24 «
Schubert	C-Dur-Sinfonie	17 «
	h-Moll-Sinfonie	3 «
Spontini	3 Werke	19 «
Wagner	3 Werke	14 «
Bach	4 Werke	7 «
Paer	1 Werk	2 «

Hier zeigt sich der Einbruch der Romantik. In den vierziger Jahren erobert sich Mendelssohn die Gunst des Publikums. 1846 erscheint die erste Schumann-Sinfonie in Basel, die grosse C-Dur von Schubert schon vier Jahre früher, während die «Unvollendete», die ja erst 1865 entdeckt wurde, im Jahre 1868 erstmalig gespielt wird. Auch Berlioz begegnet man 1846 in Basel und Brahms 1863 mit der Sere-nade op. 16. Spohrs 4. Sinfonie und die Ouverture zu «Jes-sonda» finden sich von 1840 an häufig. Um 1845 lernt Basel die Tannhäuser-Ouverture kennen, bald auch Lohengrin und Meistersinger-Vorspiel.

Die Mitläufer schliessen sich an: Rubinstein, Volkmann, Lachner, Raff, Goldmark; Liszt taucht auf, und Händel ist mit einem Concerto grosso, Bach mit drei seiner Suiten und dem dritten Brandenburgischen Konzert schon in diesen Programmen zu finden.

Endlich gibt über das letzte Drittel des Jahrhunderts die folgende Aufstellung Auskunft; sie umfasst die unter Friedrich Hegar in Zürich aufgeführten Orchesterwerke.

Beethoven	9 Sinfonien	135 Aufführ.
	11 Ouverturen	65 <
Mozart	7 Sinfonien	50 <
	6 Ouverturen	27 <
Brahms	4 Sinfonien	44 <
	4 andere Werke	29 <
Wagner	8 Ouverturen	71 Aufführ.
Mendelssohn	2 Sinfonien	20 <
	7 Ouverturen	49 <
Weber	7 Ouverturen	62 <
Schumann	4 Sinfonien	35 <
	4 Ouverturen	27 <
Haydn	10 Sinfonien	56 <
Cherubini	8 Ouverturen	45 <
Schubert	2 Sinfonien	25 <
	4 andere Werke	12 <
Berlioz	3 Sinfonien	11 <
	5 Ouverturen	20 <
Dvorak	3 Sinfonien	10 <
	6 andere Werke	17 <
Strauss	7 sinfonische Dichtungen	25 <
Liszt	5 sinfonische Dichtungen	25 <
Gade	3 Sinfonien	11 <

Hier treten die grossen Komponisten der Klassik und Romantik immer stärker hervor, und auch die Spätromantiker haben ihren festen Platz im Konzertsaal, mit Ausnahme allerdings von Bruckner. Besondere Beachtung verdienen Wagner, Brahms und Richard Strauss, denen die ganze Liebe des Zürcher Dirigenten gehörte. Hauptsächlich für Strauss hat sich Hegar in einer Weise eingesetzt, wie kein anderer Schweizer Dirigent jener Zeit. Hinter diesen Namen mit hohen Aufführungsziffern folgen Saint-Saëns, Bruch, Götz, Tschaiowsky, Hans Huber, dann Raff, Smetana, Reinecke, Rubinstein, Goldmark und weitere des neunzehnten Jahrhunderts. Die alte Zeit fehlt in diesen Sinfoniekonzerten.

Dieser Grundstock von klassischen, romantischen und spätromantischen Sinfonien ist im zwanzigsten Jahrhundert nur wenig verändert oder ergänzt worden, und zwar in al-

len Schweizerstädten. Eine zahlenmässige Uebersicht dürfte auch hier über das Wesentliche den besten Aufschluss geben. Die Werke der darin genannten Komponisten stehen in den Programmen der Sinfonie-, Volks- und Jugendkonzerte; ihr Anteil an der Gesamtziffer der Aufführungen ist in Prozenten angegeben.

		Basel unter Suter	Basel seit 1926	Bern	Genf 1913-1923	Luzern	St. Gallen	Winterthur	Zürich
Bach J. S.		3.1	0.9	0.6	3.5	0.4	0.9	2.2	1.7
Beethoven	Sinf.	13.3	11.0	13.2	9.2	10.5	8.3	6.4	11.6
—	Ouv.	2.7	4.3	5.8	3.7	5.6	4.4	3.6	5.9
Berlioz	Sinf.	1.6	2.0	1.2	0.2	0.4	2.2	0.9	1.3
—	Ouv.	2.0	3.1	3.5	0.9	1.2	1.9	1.2	2.8
Brahms	Sinf.	4.4	4.0	5.3	0.5	2.4	3.8	2.2	4.5
—	Ouv.	2.1	2.0	3.1	0.1	0.8	1.2	1.5	2.1
Bruckner		2.0	1.8	4.3	0.1	0.4	4.8	2.6	3.1
Debussy		0.8	0.9	1.2	5.0	0.4	0.3	3.0	1.2
Händel		1.7	1.5	0.4	0.7	0.4	0.6	2.3	1.0
Haydn		3.7	3.6	3.1	3.5	4.4	4.4	4.9	3.6
Honegger		0.5	0.2	0.6	2.2	0.8	1.6	1.4	1.0
Liszt		2.0	1.5	1.4	1.4	2.8	0.3	1.5	0.9
Mendelssohn	Sinf.	0.8	1.3	0.4	0.2	0.8	0.3	0.4	0.7
—	Ouv.	2.0	1.5	1.8	0.4	2.0	2.8	1.8	2.0
Mozart	Sinf.	3.0	6.7	3.7	2.5	3.6	6.4	3.7	3.6
—	Ouv.	1.8	0.9	0.4	1.9	2.8	4.4	3.6	3.7
Ravel		0.7	0.9	0.8	2.9	1.6	0.6	0.9	1.0
Reger		2.9	0.9	1.2	0.2	0.4	1.9	2.5	2.1
Schubert	Sinf.	1.8	6.1	3.5	1.7	4.0	3.8	3.0	0.5
Schumann	Sinf.	2.2	2.7	1.8	0.9	1.6	0.6	1.9	1.4
—	Ouv.	1.1	0.9	1.6	0.7	0.4	0.6	0.5	0.8
Strauss	S. D.	4.8	2.9	3.7	1.3	1.2	3.2	2.5	5.6
Strawinsky		0.5	0.4	1.2	2.8	0.8	1.2	2.3	1.1
Wagner	Ouv.	6.4	2.2	5.1	11.5	8.9	4.1	6.3	7.3
Weber		3.4	2.2	3.7	1.7	2.4	4.4	2.8	2.8
Uebrige Komp.		27.5	32.5	27.3	35.6	38.2	29.8	32.8	25.7

Den Basler Zahlen der ersten Reihe liegen die Programme zu Grunde, die Hermann Suter während seiner Direktions-

zeit (1902—1926) für die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft aufgestellt hat. Man sieht deutlich, wie Suter sich für Bach und Händel eingesetzt hat, ebenso für Bruckner, dessen neun Sinfonien schon von ihm alle in Basel aufgeführt wurden. Unter den Komponisten, welche die Tabelle nicht namentlich aufführt, sind vor allem Smetana (ca. 1,4 Prozent) und Saint-Saëns, dann Delius, Dvorak, Franck, Tschaikowsky, Sinigaglia, weiter Mahler, Cherubini, Rameau usw. Suter scheute sich auch nicht, dem Basler Publikum Werke von Bartók, Casella, Hindemith, Schönberg, Schreker usw. zu vermitteln, weil er die Ansicht vertrat, «die Elastizität des Geistes erprobe sich am besten daran, ob man einer geist- und lebensvollen Jugend Gehör zu schenken bereit sei oder nicht». Auch das einheimische Schaffen hat er mit grossem Verständnis gefördert, dies beweisen die Namen Andreae, Bloch, Brun, David, Denzler, Geiser, Gagnebin, Haeser, Hegar, Huber (über zwanzig Aufführungen seiner Werke!) und Lauber. Die Werke dieser Komponisten umfassen etwa 6,5 Prozent der Gesamtaufführungen und etwa 23,8 Prozent der «Uebrigen».

In der Konzertsaison nach Suters Tode wurden die Basler Sinfoniekonzerte von verschiedenen Dirigenten geleitet; im Herbst 1928 übernahm sie Felix Weingartner, im Jahre 1935 Hans Münch. Münch dirigiert nur ungefähr die Hälfte der Sinfoniekonzerte und die populären Konzerte, im übrigen werden Gastdirigenten zugezogen.

Für die Zahlen der zweiten Spalte «Basel» wurden die Programme von 1927/28 bis 1937/38 benützt. Beachtung verdient hier das starke Hervortreten von Mozart und Schubert. Basel lernte in dieser Zeit alle Sinfonien Schuberts kennen. Entsprechend treten die Aufführungsziffern von Bach, Wagner, Weber, Bruckner, Reger und Strauss zurück. Oefters begegnet man Bizet, Joh. Chr. Bach, Rossini und Smetana (je etwa 1,1 Prozent); moderne Autoren sind nur ganz spärlich vertreten, so Fortner, Prokofieff und Strawinsky mit je einem Werk. Verhältnismässig häufig sind Werke schweizerischer Komponisten, meist allerdings der ältern Generation, von den jüngern findet man unter andern Beck, Flury, Kunz und Moser.

Die Spalte «Bern» umfasst die Programme unter Fritz Brun seit dem Beginn seiner Dirigententätigkeit im Jahre 1909. Als ein Charakteristikum mag die Bevorzugung der Spätromantiker und hier besonders der hohe Anteil der Bruckner-Sinfonien an der Gesamtheit der Aufführungen erwähnt werden. Nicht zu übersehen ist die niedrige Zahl der «Uebrigen». Obwohl sich Brun immer bemüht hat, neue und neueste Werke in seine Programme aufzunehmen (etwa Bartók, de Falla, Hindemith, Kaminski, Kodaly, Schostakowitsch), so erreichen sie doch kaum nennenswerte Aufführungsziffern. Bruns Interesse gilt in starkem Masse seinen Landsleuten; so sind unter ihm Kompositionen von Andrae, Balmer, Beck, Brun, Busch, Chaix, David, Doret, Flury, Geiser, Haug, Huber, P. Müller, Müller v. Kulm, Moeschinger, Schoeck, Schulthess, Suter, Weingartner zum Vortrag gelangt. Neben der Bernischen Musikgesellschaft ist auch der Bernische Orchesterverein unter seinen Dirigenten Eugen Papst (1912—1922), Albert Nef (1922—1935) und Luc Balmer zu einem wichtigen Faktor im Berner Musikleben geworden. Da seine Programme nicht lückenlos vorhanden sind, musste auf eine Aufnahme in der Vergleichstabelle verzichtet werden. In Verbindung mit den Zahlen der Bernischen Musikgesellschaft hätte sich eine Verschiebung zu Gunsten der modernen Komponisten ergeben: so kamen zum Beispiel unter Nef Werke von Schönberg, R. Stephan, Kaminski, Hindemith, Bartók, Willy Burkhard, Prokofieff, Strawinsky, Honegger und de Falla zur Berner Festaufführung.

Als Grundlage für die Zahlen der vierten Spalte dienen die Programme der Konzerte, die das Orchestre de la Suisse romande unter der Leitung von Ernest Ansermet während der Jahre 1918—1928 in Genf, Lausanne, Vevey-Montreux, Neuenburg und einigen kleinern Städten der welschen Schweiz veranstaltet hat. Es bietet sich hier ein von den Städten der deutschsprachigen Schweiz völlig verschiedener Anblick. Auffallend stark im Hintergrund stehen Brahms, Bruckner, Schubert, Reger und Weber, weit im Vordergrund dagegen Bach, Debussy, Ravel, Strawinsky und Honegger. Dieselbe Richtung in der Programmgestaltung zeigt sich auch bei den «Uebrigen Komponisten». Hier findet man hauptsächlich französische und russische Meister wie

d'Indy, Bizet, Balakirew, Borodin, Dukas, Duparc, Fauré, Lalo, Ibert, Liadow, Saint-Saëns, Mussorgsky, Roussel und vor allem Rimsky-Korssakow, dessen Werke mehr Aufführungen erleben als die Beethoven-Ouverturen. Auch die Kompositionen von Schweizer Musikern sind mit einer der Aufführungsziffer der Haydn-Sinfonien ungefähr entsprechenden Zahl vertreten.

Luzerns Konzertleben, wie es sich in den Programmen der Sinfoniekonzerte widerspiegelt, bietet vielleicht im Vergleich zu den andern Schweizerstädten das am wenigsten einheitliche Bild, doch sind die verhältnismässig kurze Zeit (1925—1938) und die entsprechend kleine Zahl der Konzerte zu berücksichtigen. Die starke Bevorzugung von Wagner im Vergleich zu den andern Städten der deutschsprechenden Schweiz prägt sich immerhin schon in der Tabelle aus, kaum herauszulesen ist aber, dass zum Beispiel Komponisten wie Bach, Bruckner, Reger und Debussy in der gewählten Zeitspanne nur ein- oder zweimal vertreten sind. Der hohe Anteil, den die «Uebrigen Komponisten» aufweisen, erklärt sich vielleicht dadurch, dass das Luzerner Publikum, beeinflusst durch die Kurkonzerte, wahrscheinlich besonders viel Abwechslung in den Programmen verlangt. Man findet unter diesen 38 Prozent Bizet, Dvorak, Rossini, Offenbach, Joh. Strauss usw., hauptsächlich aber Tschaikowsky, der die gleiche Aufführungsziffer wie Haydn erreicht.

In dieser Periode sind Leiter der Sinfoniekonzerte in Luzern R. Schulze-Reudnitz, von 1936 an wechselnde Dirigenten.

An der Spitze des St. Galler Konzertvereins steht seit 1937 Othmar Schoeck, der dem St. Galler Publikum fast keine Richtung der Musik vorenthält. Immerhin fällt die Zurückhaltung gegenüber den französischen Impressionisten und den Altklassikern auf. Zu den in der Tabelle nicht genannten Komponisten gehören bekannte Namen wie Smetana (von dem der ganze Zyklus «Mein Vaterland» gespielt wurde), Cherubini, Dvorak, Franck, Mahler, Tschaikowsky, oder Bartók, Kodaly, Hindemith, Roussel, aber auch ganz seltene Gäste wie Pfitzner, Humperdinck, Marschner usw. Sehr spärlich sind Schweizer Komponisten vertreten, mit Ausnahme von Brun und Schoeck.

Winterthur ist wegen seiner fortschrittlichen Gesinnung auf musikalischem Gebiet bekannt, es gibt wohl keinen bedeutenden zeitgenössischen Komponisten, der dem Musikkollegium und seinen Dirigenten nicht zu Dank verpflichtet wäre. In zahlreichen Abonnementskonzerten und hauptsächlich in den «Studienaufführungen» sind Dutzende und Aberdutzende von modernen Werken zur Wiedergabe gelangt. Der Hinweis mag genügen, dass von den etwa 52,8 Prozent, welche die «Uebrige Komponisten» ausmachen, etwa 24,8 Prozent, das heisst ungefähr 180 Aufführungen auf moderne Komponisten entfallen und zwar je zur Hälfte auf Schweizer und auf Ausländer. Die Grundlagen für die Winterthurer Zahlen bildeten die Programme aller Orchesterkonzerte des Musikkollegiums seit 1921. Als Dirigenten wirkten hauptsächlich Herm. Scherchen und Ernst Wolters, ausserdem zahlreiche andere schweizerische und ausländische Kapellmeister (Abendroth, Andreae, Ansermet, Arbós, F. Busch, Denzler, Hoesslin, W. Reinhart, Schoeck, Strawinsky, Strauss u. a.).

Aus den Zürcher Zahlen, die das musikalische Wirken Volkmar Andreaes (seit 1906) widerspiegeln, geht deutlich die Tendenz hervor, alle Stilrichtungen zu berücksichtigen. Unter den «Uebrigen» findet man Tschaikowsky, der so oft vertreten ist wie Strawinsky, etwas weniger häufig Cherubini und Huber, weiter Smetana und Gluck, Saint-Saëns und Weber, welche die gleiche Aufführungsziffer wie Schubert aufweisen; endlich vereinzelt eine grosse Anzahl bekannterer und unbekannter alter und neuer Komponisten. Der Anteil der Schweizerkomponisten beträgt, Honegger eingerechnet, 6,4 Prozent.

Grundsätzlich verschieden von diesen Sinfoniekonzerten ist die Programmgestaltung der Kammerorchester. Sie suchen die Lücken auszufüllen, welche durch die Zerteilung des öffentlichen Konzertlebens in grosse Chor- und Orchesterkonzerte einerseits und Kammermusik- und Solistenkonzerte anderseits entstehen, und spielen darum mit Vorliebe Kompositionen der vorklassischen und der zeitgenössischen Meister, wobei entsprechend dem Charakter der Orchesterbesetzung Werke intimerer Art bevorzugt werden. Dadurch erschliessen die Kammerorchester der Öffentlichkeit ganz neue künstlerische Gebiete und bereichern

und ergänzen das Musikleben in wertvollster Weise. So ist zum Beispiel das Basler Kammerorchester unter Paul Sacher in den dreizehn Jahren seiner Tätigkeit zu einem Kulturfaktor geworden, der sich aus dem Musikleben der Schweiz nicht mehr wegdenken lässt. Werke von Bartók, Beck, Blum, Burkhard, Fortner, Honegger, Kunz, Lang, Martinù, Moeschinger, Müller v. Kulm, Staempfli, Sutermeister, Wittelsbach und andern mehr sind hier zur Uraufführung gebracht worden. Wenn Beck, Burkhard, Hindemith, Moeschinger, Honegger und Strawinsky, aber auch viele Meister des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts heute in Basel ihre treue Anhängerschaft besitzen, so verdanken sie das Paul Sacher und dem Kammerorchester.

In ähnlicher Weise hat das Zürcher Kammerorchester unter Alexander Schaichet in den neunzehn Jahren seit seiner Gründung Dutzende von Werken schweizerischer und ausländischer Komponisten ur- oder erstaufgeführt; viele dieser Kompositionen wurden im Hinblick auf die Tätigkeit des Kammerorchesters oder sogar auf Einladung des Dirigenten geschrieben.

Endlich die künstlerische Tätigkeit der Liebhaberorchester in allen Abstufungen bis zu grosser Besetzung. Man lese zum Beispiel die Programme in Brauns Geschichte des aargauischen Orchestervereins: von 1900 bis 1934 sind hier in 27 Aufführungen 21 Sinfonien von Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert gespielt worden, neben weiteren klassischen und romantischen Orchesterwerken und der Begleitung zahlreicher Instrumentalkonzerte. Aber Land auf Land ab finden sich in der Schweiz Dilettantenorchester, erfüllt von gleich ernstem Streben. Ihre Geschichte muss erst noch geschrieben werden, hier sei nur darauf hingewiesen, dass sie häufig mit den Chören gemeinsame Konzerte veranstalten und so an der Pflege der begleiteten Chormusik ihren wichtigen Anteil haben.

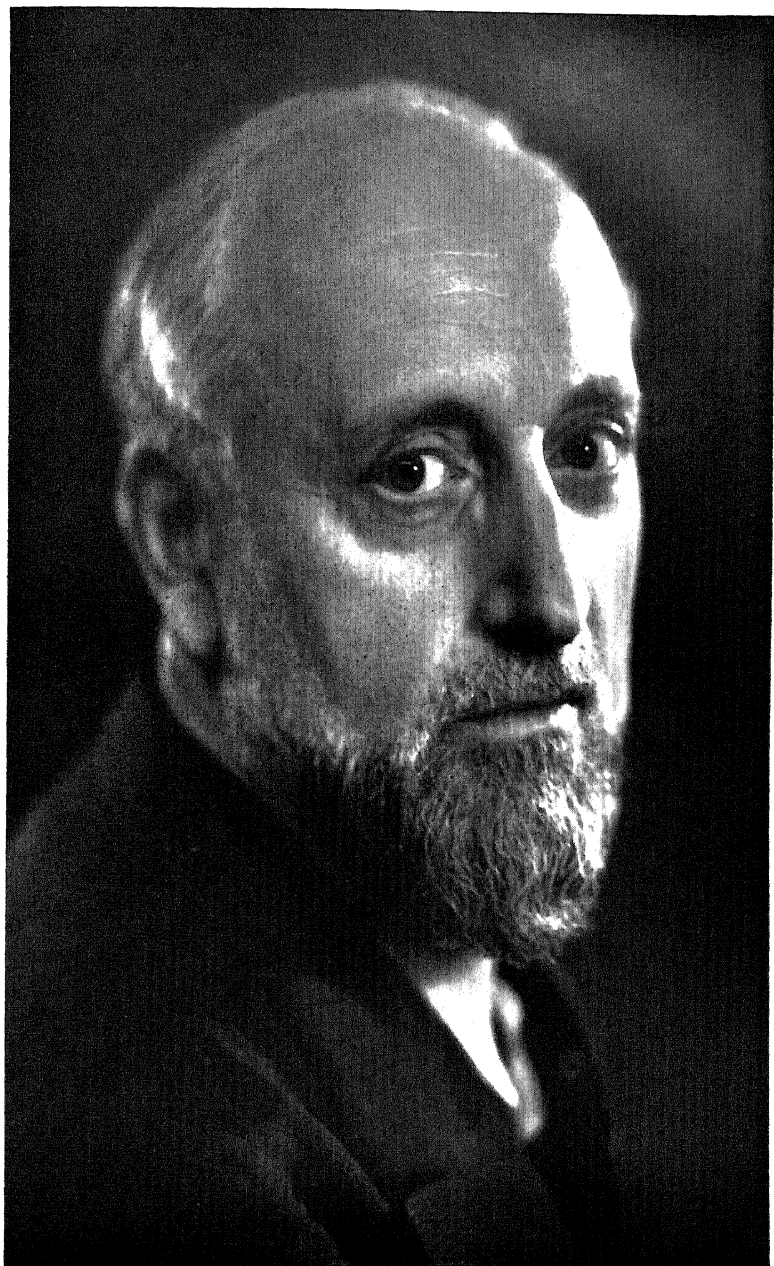
Das Vorliegende mag als ein erster Versuch betrachtet werden. Als Quellen dienen für die frühere Zeit einige Festschriften: Hans Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft 1815—1915* (Bern 1915), ausserdem Edgar Refardt, *Die Programme der von Ernst Reiter geleiteten Sinfoniekonzerte* (Basler Jahrbuch 1926); Ernst Isler, Friedrich Hegar (Schweizerische Musikzeitung, 31. Mai 1906); W. Mörikofer, *Die Konzerte der A. M. G. in Basel* (Basel 1926).

DIRIGENTEN UND SOLISTEN

VON HANS EHINGER

Die Geschichte der schweizerischen Musikpflege ist noch nicht alt; die Geschichte der schweizerischen Interpreten ist sogar sehr jung. Blättern wir in den Berichten über die Musikfeste der «Schweizerischen Musikgesellschaft», so erkennen wir das Vorherrschen des ausländischen Elementes in fast allen Funktionen. Diese Feste stellten jeweilen die Höhepunkte des gesamtschweizerischen Musiklebens dar, doch dürfen sie nicht etwa mit den heutigen Tonkünstlerfesten verwechselt werden. Hier besammeln sich in erster Linie die Berufsmusiker; dort waren es die Musikfreunde, die zusammenkamen. Hier steht das schweizerische Werk, vermittelt durch schweizerische Künstler, im Mittelpunkt; dort wurden bedeutende Schöpfungen von Ausübenden gleich welcher Nation wiedergegeben. Und obwohl damals die Besten des Landes versammelt waren, blieb das künstlerische Ergebnis zuweilen recht unerfreulich. Heute trifft die Kritik vielleicht das Werk, weit seltener die Interpretation.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Abhandlung, die Geschichte der schweizerischen Interpretationskunst zu bieten. Dennoch mag dieser Vergleich von einst und heute gestattet sein. Denn aus dem nachfolgenden Situationsbild soll hervorgehen, dass die Schweiz, wäre Autarkie auf künstlerischem Boden erstrebenswert, in der Lage ist, jedwedes Werk mit eigenen Kräften zum Erklingen zu bringen. Dass sie beispielsweise ein Wunderorchester des Klanges und der Präzision zu stellen vermag, das haben die Konzerte unter Arturo Toscanini innerhalb der Internationalen Musikfeste in Luzern 1938 und 1939 gezeigt. Vielleicht, dass sich einzig bei einigen Opern gewisse Besetzungsschwierigkeiten ergäben. Das ist kein Zufall. Denn gerade auf diesem Gebiete hat die Vorherrschaft der fremden Künstler am längsten gedauert, dauert heute noch bis zu einem gewissen Grade an. Wieweit die mangelnde Begabung unserer Landsleute, wieweit gesell-



Ernest Ansermet



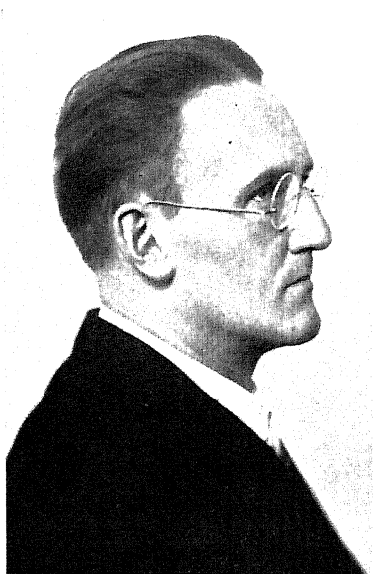
Paul Sacher



Hermann Dubs



Musiziergruppe der Schola Cantorum Basiliensis



Hermann Scherchen



Hans Haug



Hans Münch



Emilie Welti-Herzog
als Regiments Tochter



Anna Walter-Strauss



Maria Philippi



Helene Fahrni

schaftliche Rücksichten, wieweit eine gewisse Voreingenommenheit daran schuld sind, sei hier nicht weiter untersucht. Ansonst, somit im gesamten Konzertwesen, hat unsere Feststellung über die Selbständigkeit des Landes in der Kunst der Wiedergabe ohne jede Einschränkung Gültigkeit. Noch vor einem Menschenalter hätte dies wohl nicht ohne weiteres behauptet werden können. Es zeigt sich eben hier wie anderswo, dass mit der Nachfrage das Angebot wächst. Die zunehmende Ausgestaltung des Konzertlebens berief die schweizerischen Interpreten auf den Plan; die Komponisten, die im selben Zusammenhang ebenfalls in grösserer Zahl auftraten, trugen mit ihren Arbeiten das ihre zur Belebung bei.

Beim Versuch einer allgemeinen Charakterisierung der schweizerischen Interpreten muss man zunächst feststellen, dass die Zahl jener, denen internationale Geltung zukommt, nicht gross ist. Sie wäre auch nicht viel grösser, wenn die Grenzen in den letzten Jahren nicht so sehr abgeschlossen gewesen wären. In jedem Fach gibt es ein paar Persönlichkeiten, die den Durchschnitt um ein Bedeutsames überragen. Von den andern ist zu sagen, dass sie ein ausgezeichnetes Niveau halten. Solidität, Verantwortungsbewusstsein sind unleugbare Kennzeichen auch der künstlerischen Arbeit in der Schweiz, gleichgültig ob es sich um Angehörige des deutschen oder des welschen Landesteils handelt. Wenn diese Solidität zuweilen etwas auf Kosten einer gewissen Beschwingtheit geht, so kann uns ein wenig Nüchternheit immer noch lieber sein als selbst nur eine Andeutung in der Richtung unkünstlerischen Ueberschwangs. Noch bezeichnender ist vielleicht das Fehlen des virtuosen Temperamentes. Es gibt — man kann die Liste der Interpreten solange durchgehen als man will — keine schweizerischen «Nur-Techniker». Damit sei aber keineswegs gesagt, dass von den Solisten dem handwerklichen Rüstzeug zu wenig Beachtung geschenkt werde. Es bedeutet ihnen jedoch niemals Selbstzweck, sondern bloss Mittel zum Zweck: unter möglichster Beherrschung des Stoffes dem Werk treuer Diener zu sein. Dabei ist als weiterer Vorzug anzuführen, dass nicht bloss das bewährte klassische Stück dankbares Ziel ist, sondern dass der schweizerische Vermittler sehr oft sich zum Experiment bereit findet. Eine

nicht kleine Zahl gehört zu den Pionieren der zeitgenössischen Musik ganz allgemein, der zeitgenössischen Schweizermusik im besondern. Im übrigen unterscheidet sich die Programmgestaltung kaum wesentlich von derjenigen der Künstler jener Nachbarländer, mit denen die Schweiz — von Politik ist hier nicht die Rede — in geistiger Verbindung steht: der Deutschschweizer, ob er nun Dirigent oder sonstiger Interpret sei, stellt in den Mittelpunkt zumeist das klassische Werk und gesellt ihm, je nach Neigung und Begabung, Beispiele aus früherer Zeit voran oder Proben der Neuzeit nach, wobei sich in der Vortragsfolge oft eine historisch-pädagogische Nebenabsicht feststellen lässt, indem sich entweder eine strenge chronologische Abwicklung oder eine Beschränkung auf einen einzelnen Meister, eine einzelne Stilgruppe verfolgen lässt; der Westschweizer hält weniger auf derartige Systematik, er liebt im Gegenteil eine gewisse Auflockerung des Programms, wobei es unangänglich wäre, ihm die Freude am spielerischen Element als Oberflächlichkeit anzukreiden.

Mit wenigen Ausnahmen gehören die mitzählenden Interpreten — gleich wie die Komponisten — ihrem Berufsverband, dem Schweizerischen Tonkünstlerverein, an. Der Gedanke, dass die Ausführenden beim wichtigsten jährlichen Hervortreten des Verbandes, der Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins, gewöhnlich kurz «Tonkünstlerfest» genannt, ohne Entgelt mitwirken, hat über die Begrenztheit der Mittel hinaus symbolische Bedeutung: er setzt voraus — und wird meist auch so aufgefasst —, dass die aktive Teilnahme an einer solchen Tagung eine Ehrenpflicht bedeutet. Stellt man nun etwa die Liste der Ausübenden im letzten Jahrzehnt zusammen, so ergibt sich ein recht buntes Bild, das indessen wenig Schlüsse zulässt. Jedenfalls besagt es für einen Künstler nichts — da Zufälliges, wie die Gegebenheiten des Festortes oder die spezifischen Wünsche der Komponisten, wesentlich mitspricht —, wenn er selten oder nie Gelegenheit gefunden hat, an einem Fest als Vermittler teilzuhaben. Immerhin: ganz von ungefähr kommt es natürlich nicht, dass sich die Namen Felix Loeffel und Walter Frey am häufigsten vorfinden.

Vor ein paar Jahren hat sich der Tonkünstlerverein mit einer geschickt verfassten Broschüre bei allen Konzertveranstaltern des Landes für die einheimischen Interpreten eingesetzt. Er durfte dies, so können wir am Schlusse unserer allgemeinen Einleitung feststellen, guten Gewissens tun. Der Erfolg ist nicht ausgeblieben, was gleichermassen für die Interpreten wie für die Konzertgesellschaften spricht.

*

Wenn es im folgenden unternommen wird, einen Ueberblick über die Schweizer Dirigenten und Solisten zu bieten, so darf wohl als selbstverständlich vorausgesetzt werden, dass Vollständigkeit weder erstrebt wird, noch zu erreichen wäre. Alle aufzuzählen, die schon irgendeinmal bei einem öffentlichen Anlass aufgetreten sind, müsste zu endlosen Namenreihen führen, mit denen niemandem gedient wäre. Eine Auswahl drängt sich von selber auf. Sie ist in der Richtung vorgenommen worden, dass der Einzelne mit dem Blick auf das Ganze betrachtet wird. Und da es sich zuvorderst um den gegenwärtigen Stand der Musikpflege handelt, waren diejenigen voranzustellen, die im gegenwärtigen Augenblick dem Musikgeschehen des Landes das Gepräge geben. Die nachrückende Generation hat darum vor der frühern den Vorzug erhalten; die auf dem Zenit ihres Könnens stehenden Künstler aber befinden sich im Mittelpunkt.

Treten wir in die verschiedenen Fachgruppen ein, so ergibt es sich von selbst, dass wir die Dirigenten vorwegnehmen. Bei aller Wertschätzung für die Leistungen der Solisten, bleibt doch ihr Wirkungsbereich beträchtlich beschränkter, und es sind Ausnahmeerscheinungen, die das musikalische Antlitz einer Gegend oder gar eines Landes wesentlich mitbestimmen. In der Schweiz im besondern lässt sich in den einzelnen Regionen eine nützliche, glücklicherweise keineswegs starre Konzentration auf eine Anzahl Persönlichkeiten feststellen; dagegen versagt die dem Sensationellen abholden Hörerschaft dem reinen Virtuositum die Gefolgschaft, so dass diese Art des Musiktreibens bei uns keinen günstigen Nährboden vorfindet. Es liegt deshalb im eigenen Interesse des Interpreten, sich in der unmittelbaren Zusammenarbeit

mit dem Dirigenten dessen Dispositionen unterzuordnen und sich mit der selbständigen Tätigkeit von ihr nicht zu weit zu entfernen. Man kann, um einen Vergleich aus dem Staatsleben heranzuziehen, den Dirigenten gleichsam als das gesetzgebende, den Solisten als das vollziehende Organ bezeichnen, wobei selbstverständlich der Dirigent ebenfalls zu einem Teil Vollzieher ist. Von der Grössenordnung des Einflusses abgesehen, bleibt es sich dabei gleich, ob der «Musikdirektor» eine der Grosstädte beeinflusst oder in einem Dorf wirkt, nur dass er dort einen beträchtlichen Pflichtenkreis auszufüllen hat, während es hier seiner besondern Initiative anheimgestellt ist, etwas besonderes zu leisten. Auch das ist kennzeichnend für unser Land, dass es manchen kleinen Ort mit reicher Musikpflege gibt.

Historisch gesehen lässt sich das selbständige Musikleben grössern Umfangs in der Schweiz in das Gründungsjahr der «Schweizerischen Musikgesellschaft» 1808 zurückdatieren. Aus der Erkenntnis heraus, dass das einzelne Gemeinwesen zu schwach sei, die Hauptwerke der Literatur zum Erklingen zu bringen, tat man sich zusammen, um bald da, bald dort gemeinsam zu musizieren. Mit dem letzten öffentlichen Hervortreten der Gesellschaft im Jahre 1867 war eine weitere Etappe erreicht: man fühlte sich nicht bloss stark genug, in den einzelnen Orten getrennt ein künstlerisches Niveau zu erreichen, sondern man begann auch über genügend einheimische Kräfte zu gebieten.

Zürich ist hier vorangegangen. Der geborene Basler Friedrich Hegar hatte zuvor bereits Funktionen als Konzertmeister und Theaterkapellmeister übernommen, ehe er 1865 definitiv die Leitung des Gemischten Chors und diejenige der Abonnementskonzerte der «Allgemeinen Musikgesellschaft» übernahm. Als er 1876 zum Direktor der Musikschule ernannt wurde, waren die wichtigsten musikalischen Funktionen der Stadt in einer Hand vereinigt. Wie als Komponist, als welcher er namentlich mit seinen Chorkompositionen in die Geschichte eingegangen ist, so war Hegar auch als Interpret ein hervorstechender Künstler. Ihn zu ersetzen schien zunächst nicht leicht. Um so erstaunlicher, dass 1902 der Gemischte Chor sich bald dem dreiundzwanzigjährigen Volkmar

Andreae anvertraute, der bald darauf auch den Männerchor und 1906 die Sinfoniekonzerte der Tonhallegesellschaft übernahm, schliesslich 1914 Direktor des Konservatoriums für Musik wurde, in dessen Führung er sich seit 1919 mit Carl Vogler teilt. Mit Ausnahme desjenigen des Männerchors hat Andreae alle diese Aemter heute noch inne, sodass er seit über drei Jahrzehnten auf das Konzertleben der grössten Stadt des Landes einen entscheidenden Einfluss ausübt. In dieser Zeit hat er seinen Hörern das gesamte klassisch-romantische Werk der Musik in überzeugender Weise zum Vortrag gebracht, hat ihnen dazu namentlich den lange verschmähten Anton Bruckner erschlossen und ihnen das Schaffen der ältern zeitgenössischen Generation, zu der Reger und Mahler ebenso gehören wie Richard Strauss, nähergebracht, aber auch vor der jüngern und jüngsten Generation, nicht zuletzt der seiner Landsleute, keineswegs halt gemacht. Die nicht bloss sehr temperamentvolle, sondern zugleich sehr intensive Darstellungsart Andreaes fand über die Heimat hinaus im Ausland Anerkennung; soweit die umfassende Zürcher Tätigkeit es ihm erlaubte, hat er zahlreiche Gastspiele in allen wichtigen Städten Europas erfolgreich absolviert.

Wie in Zürich, so liegt auch in Bern während zweier Generationen der Hauptbestand des offiziellen Musikgeschehens in schweizerischen Händen. 1869 begann Karl Munzinger mit der Uebernahme der Liedertafel und mit pädagogischen Aemtern in der Bundeshauptstadt zu wirken. 1884 wurden ihm die Abonnementskonzerte der Musikgesellschaft und der Caecilienverein anvertraut. Sein wohlverwaltetes Erbe trat 1909 in einem Zuge der noch nicht dreissigjährige Fritz Brun an, ohne Zweifel wie als Komponist, so als Stabführer eine der charaktervollsten Persönlichkeiten des Landes. Was Zürich Andreae, das verdankt Bern Brun.

Schon im Jahre 1875, beim Tode des Dirigenten Ernst Reiter, hatte Basel den Wunsch nach einem schweizerischen Musiker. Es gelangte damals an seinen Mitbürger Hegar, der sein Verbleiben in Zürich von der Gründung einer Musikschule abhängig machte. Die Rheinstadt gewann daraufhin den Braunschweiger Alfred Volkland. Von ihm übernahm 1902 Hermann Suter zweiunddreissigjährig die Leitung der

Sinfoniekonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft, den Gesangverein (den seit 1899 Hans Huber geführt hatte) und die Liedertafel; 1918 bis 1921 stand er, ebenfalls als Nachfolger Hubers, Musikschule und Konservatorium vor. Suter, der 1926 überraschend früh gestorben ist, war ebenfalls eine sehr starke Persönlichkeit und hat im Vierteljahrhundert seines Wirkens den Grund zu Basels Ruf als Musikstadt gefestigt. Er war mit den Meisterwerken tief verwurzelt, hatte jedoch zugleich historisches Interesse und war für das Gegenwartschaffen sehr aufgeschlossen. Einen Teil seiner Funktionen hat 1927 ein Künstler von Weltruf übernommen, Felix Weingartner, der die Sinfoniekonzerte leitete, dem Konservatorium vorstand und mit dem Basler Stadttheater in feste Verbindung trat. Damit zog in Basel für acht Jahre ein völlig anderer Geist ein, der vielleicht schweizerischem Wesen nicht ganz entsprach, dennoch in mancher Hinsicht sehr erfrischend gewirkt hat. Weingartner hielt sich im allgemeinen bewusst an die Standardwerke der grossen Meister, denen er denn auch eine erschöpfende Ausdeutung zuteil werden liess. Seine Persönlichkeit besass Anziehungskraft, jährliche Festspiele zu ermöglichen, seine Dirigentenkurse waren aus ganz Europa, ja selbst aus Amerika besucht. Als er 1935 einem Rufe nach Wien folgte, wurde Hans Münch auf allen Posten sein Nachfolger, nachdem er bereits bei Suters Erkrankung den Gesangverein und die Liedertafel übernommen hatte. Münch ist zwar Elsässer von Geburt, hat jedoch seine ganze Ausbildung in Basel genossen und ist mit der Stadt gänzlich verwachsen. Als Chordirigent schon seit langem geschätzt, hat sich Münch sehr bald auch in seine übrigen Tätigkeitsgebiete eingelebt und versieht sie mit hohem künstlerischem Einsatz.

Käme Andreae, Brun und Münch in Deutschland der Titel eines «Generalmusikdirektors» zu, so sind die Funktionen der nachfolgenden Dirigenten enger begrenzt. Hier ist allen voran der Westschweizer Ernest Ansermet zu nennen, und mit ihm der international anerkannteste Orchesterführer schweizerischer Abstammung. Ansermet hat alle drei Teile des amerikanischen Kontinents bereist und ist in den wichtigsten Musikzentren Europas ständiger Gast. Er ist aber

nicht bloss Kosmopolit, sondern er hat auch für sein Land, namentlich für die welsche Schweiz, oft unter beträchtlichen persönlichen Opfern Hervorragendes geleistet. Seine erste grosse Tat war die Gründung des Orchestre Symphonique de la Suisse romande im Jahre 1918, mit dem er ausser in Genf, auch in Lausanne, Neuenburg und andern Städten konzertiert. Er hat es manchen Schwierigkeiten zum Trotz durchgehalten und sah 1938 seine Anstrengungen dadurch belohnt, dass er durch die Verschmelzung mit dem in Lausanne stationierten Orchestre Radio Suisse Romande ihm eine materielle Sicherstellung erzielte und gleichzeitig ein künstlerisch hochwertiges Ensemble schuf. Seiner Abstammung entsprechend neigt Ansermet in erster Linie dem romanischen Kulturbereich zu, kennt sich aber in der klassischen Literatur ebenfalls vorzüglich aus und zählt zu den eigentlichen Pionieren für die Erschliessung der Gegenwartsmusik.

Was in dieser Hinsicht Genf für die französische Schweiz bedeutet, das bedeutet für die deutsche Schweiz zu einem Teil Winterthur. Diese Mittelstadt nimmt — nicht bloss in der Schweiz — mit ihrem auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblickenden Collegium Musicum, in dem sich fast das gesamte Musikleben konzentriert, eine Sonderstellung ein. Ständiger Hauptdirigent des weitschichtigen Konzertbetriebes ist der Deutsche Hermann Scherchen eine eigenartige, dem Modernen besonders zugetane, dennoch keineswegs einseitige Natur. Ihm zur Seite steht Ernst Wolters, ebenfalls ein geborener Deutscher. Hier, wie neuerdings auch in Zürich, Basel und Genf, sind in den Sinfoniekonzerten Gastspiele nicht selten: gewiss ein Zeichen begrüssenswerter Aufgeschlossenheit. Als Masstab der Wertschätzung, derer sich hervorragende Künstler des Landes selbst ausserhalb der eigentlichen Musikerkreise erfreuen, darf hier nicht übergangen werden, dass beispielsweise Andreae, Barblan, Brun, Hegar, Huber, Münch, Suter und Weingartner Ehrendoktoren der Universitäten jener Städte geworden sind, auf die das Schwergewicht ihrer Tätigkeit entfällt. Von der zürcherischen Hochschule erfuhr dieselbe Würdigung Othmar Schoeck, in erster Linie wohl für sein grossartiges schöpferisches Werk, dann aber auch für sein

vielseitiges Wirken als Dirigent der St. Galler Sinfoniekonzerte.

Die Umwälzungen im Gefolge des Weltkriegs haben sich nicht bloss in der Kompositionstechnik, sondern auch in der Aufführungspraxis bemerkbar gemacht. Es kam namentlich zur Gründung von mittlern und kleinern Chören und Orchestern als Gegengewicht zu den immer mehr in die Breite auswachsenden Sinfonieorchestern. Vorbildlich in der Organisation und in der künstlerischen Leistung ist das Basler Kammerorchester, von Paul Sacher 1926 gegründet, zwei Jahre später durch den Kammerchor erweitert. Sacher ist unter der jüngern Dirigentengeneration die interessanteste Erscheinung, sehr zielbewusst in der Programmgestaltung, bei der er den Bereich der Hochklassik und Romantik meidet, sich dafür in der Vor- und Frühklassik sowie in der Neuzeit umfassend betätigt. Zudem ist er eine ausgeprägte Dirigierbegabung, der es gegeben ist, den Rahmen der kleinen Besetzung zuweilen zu verlassen, was bei Uraufführungen von Chorwerken grossen Formats schon wiederholt beispielgebend geschehen ist. Sacher, der in der Schweiz, aber auch in fremden Staaten oft gastiert hat, ist ausserdem der Initiant der Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis, von der später noch zu reden ist. Weiter wirkt in Basel als treffliche Vokalvereinigung der nach seinem Gründer Walter Sterk genannte Sterksche Privatchor.

Das Verdienst, mit der Kammerorchesterbewegung in unserm Lande vorangegangen zu sein, fällt dem als Russe geborenen Alexander Schaichet zu, dessen Zürcher Kammerorchester auf eine bald zwanzigjährige Tätigkeit zurückblicken kann. Ins Ende des neunzehnten Jahrhunderts gar weist die Schaffung des Häusermannschen Privatchors zurück, der nach dem Tode seines Gründers in Hermann Dubs einen ebenfalls höchst befähigten Leiter gefunden hat. Jüngern Datums sind in Zürich der Reinhartchor (Dirigent Walther Reinhart), der Zürcher Kammerchor (Johannes Fuchs), das Zürcher Kammerensemble (Johannes Zentner), der Madrigalchor (Robert Blum) und die Camerata dei Madrigalisti (Alfredo Cairati). Schliesslich sind hier das von Ernst Klug geführte St. Galler Kammerorchester und das von Erich Schild

geleitete Solothurner Kammerorchester, sowie das von Eugen Huber dirigierte Berner Kammerorchester zu nennen.

Damit sind wir bereits bei einigen Spezialisten angelangt, über denen wir indessen andere Dirigenten, die an weniger exponierter, darum nicht minder wichtiger Stelle ihres Amtes walten, nicht vergessen wollen. Wir denken zunächst an zwei welsche Vertreter der ältern Generation, die in frühern Jahren eine vielseitige Tätigkeit auch auf diesem Gebiet entfaltet haben, Gustave Doret und Emile Jaques-Dalcroze. Ferner an Wilhelm Arbenz in Biel, Luc Balmer, dessen Stellung in Bern wachsende Bedeutung erhält, eine Bemerkung, die auf Genf übertragen ebenso für Samuel Baud-Bovy gilt; dann weiter an August Dechant in St. Gallen, Oskar Disler in Schaffhausen, Dr. Walter Ducloux in Luzern, Dr. Georg Graf in Zürich und Aarau, Ernst Kunz in Olten und Zürich, René Matthes in Zürich, Dr. Albert Nef, den langjährigen Leiter der Berner Volkssinfoniekonzerte, Ewald Radecke in Winterthur, Kurt Rothenbühler in Luzern und Bern, Dr. Erich Schild in Solothurn, Richard Schulze-Reudnitz in Luzern, Max Sturzenegger in Zürich-Luzern und Anton Wermelinger (1909—1938) in Luzern. Als einzige dirigierende Frau ist hier Carmen Studer-Weingartner zu nennen.

Was unter noch wesentlich bescheideneren Verhältnissen intensiver künstlerischer Wille zu leisten vermag, das beweist der erfreulicherweise weitverbreitete Typus des Musikdirektors. Damit meinen wir natürlich nicht jeden, der sich so anreden lässt, sondern nur denjenigen, der in einem kleinen Ort den gemischten Chor, den Männerchor, vielleicht auch die Blechmusik leitet, den Organistenposten versieht, den Kindern privat oder in der Schule Musikunterricht erteilt. Je nach seiner persönlichen Veranlagung und nach den Gegebenheiten seines Wirkungskreises kann er, gleichgültig, ob er alle angeführten Aemter oder nur einzelne davon versieht, dem Ort den Ruf als bedeutsame Stätte der Musikpflege verschaffen. Dabei verwundert es weiter nicht, dass Gegenden, die in der Nähe eines grossen Gemeinwesens liegen, nicht im selben Masse sich konzentrieren wie die von Städten abgelegenen. Dort holt der oder jener Verein den Leiter für seinen Uebungsabend aus der Stadt, hier drängt

sich die Verpflichtung eines ortsansässigen Musikers von selber auf. Wir nennen als Vertreter solcher für die Schweiz typischer Posten in Brugg Ernst Broechin, in Chur Ernst Schweri, in Frauenfeld Ernst Schaerer, in Glarus früher Jakob Gehring, jetzt Erich Schmid, in Langenthal Josef Castelberg, in Langnau Fred Hay, in Lenzburg C. Arthur Richter, in Rapperswil Hans Oser, in Rheinfelden Immanuel J. Kammerer, in Sitten früher Charles, jetzt Georges Haenni, in Thun August Oetiker, in Uster Heinrich Ritter, in Weinfelden Hans Erismann, in Zofingen Ernst Obrist.

Selbst dort, wo der Rahmen eng gezogen ist, üben die zuletzt genannten Musiker, ähnlich ihren Kollegen an den prominenten Stellen, eine umfassende Tätigkeit aus. Spezialisten des kleinen Chors und des kleinen Orchesters haben wir bereits angeführt. Im folgenden gilt es, noch an ein paar Stabführer zu erinnern, die ebenfalls auf einem wichtigen Teilgebiet sich hervorzutun wissen und die wir — um einen Gegensatz zu den Männerchordirigenten klarzulegen — Vokaldirigenten nennen wollen. Zwei, die in der Westschweiz wirken, haben den Vortritt: Otto Barblan mit der über vierzig Jahre geleiteten *Société de chant sacré* in Genf und Henryk Opienski, ein gebürtiger Pole, mit seinem *Motet et Madrigal* in Lausanne. Weiter wären anzuführen: Benno Ammann (Basel), Samuel Baud-Bovy, der Nachfolger Barblans, Paul Benner (Neuenburg), Joseph Bovet (Freiburg), Joseph Cron (Basel), Alexandre Denéréaz (Lausanne), Charles Faller (La Chaux-de-Fonds), Richard Flury (Solothurn), Dr. Max Frey (Frauenfeld), Karl Grenacher (Wettingen), Adolf Hamm (Basel, gest. 1938), Max Hengartner (Zürich und Luzern), Johann Baptist Hilber (Luzern), Fritz Indermühle (Thun), Hans Leuenberger (Aarau), Casimir Meister (Solothurn), Rudolf Moser (Basel), Paul Müller (Zürich), Philipp Nabholz (Luzern), G. L. Pantillon (La Chaux-de-Fonds), Albert Paychère (Genf), Josef Gallus Scheel (St. Gallen), Ernst Schweingruber (Biel), Ernst Sigg (Basel), Bruno Straumann (Basel), Roger Vuataz (Genf).

Noch weniger möglich als bei den bisher berücksichtigten Dirigentenkategorien wäre die Erzielung von Vollständigkeit auf dem Gebiet des Männergesangs, dessen über das künst-

lerische hinausgreifende Bedeutung in der Schweiz nicht unterstrichen zu werden braucht. Gemäss dem Prinzip, in erster Linie auf die Aktivität der letzten Jahre abzustellen, erinnern wir daran, dass beim XXV. Eidgenössischen Sängerfest 1935 in Basel die Ehre, Gesamthöre zu leiten, widerfahren ist: in der I. Kategorie Jacques Wydler (Zürich), der dem Chorwesen während eines halben Jahrhunderts gedient hat, in der II. Kategorie Paul Schnyder (Basel) und Georges Pantillon (La Chaux-de-Fonds), in der III. Kategorie Hans Lavater (Zürich) und Charles Mayor (Lausanne) und in der IV. und höchsten Dr. Fritz Brun (Bern) und Georges Pantillon. Wir müssten Namen zu Dutzenden wiederholen, wenn wir nur die Leiter der grössten Vereinigungen aufzählen wollten. Wir heben nur noch hervor als einen der fähigsten Vertreter der jüngern Generation, der in Basel gleich mit vier Chören der obersten Klasse aufgetreten ist, Walther Aeschbacher (Basel), sodann Otto Kreis (Bern), Hermann Lang (Lausanne), Ferdinand Oskar Leu (Baden), Hans Loesch (St. Gallen), Albert Quinche (Neuenburg), Hermann Schaller (Solothurn), zu denen als weitere Spezialisten Karl Aeschbacher (Zürich), Gustav Baldamus (St. Gallen), Alfred Disch (Olten), Dr. Max Frey (Zürich), Alfred Leonz Gassmann (Zurzach), Fritz Gersbach (Basel), Gustav Haug (St. Gallen), Ernst Hess (Zürich), Ernst Honegger (Zürich), Albert Jenny (Stans), Hugo Keller (Bern), Gustav Kugler (Schaffhausen, gest. 1939), Casimir Meister (Solothurn), Ernst Müller (Basel), Paul Müller (Zürich), Walter Müller von Kulm (Basel), Felix Pfisteringer (Zürich, gest. 1939), Charles Troyon (Lausanne), Otto Uhlmann (Winterthur) treten. Die Generationen überschneiden sich hier in erfrischender Art: gewiss ein Zeichen gesunden Geistes!

Die besondern Anforderungen, die der Bühnenbetrieb mit sich bringt, haben zur Folge, dass der Theaterkapellmeister vom übrigen Musikleben getrennt dasteht. Das Beispiel von Dr. Albert Nef in Bern — er hat jetzt vom Dirigentenpult zur Dramaturgie hinübergewechselt —, der lange Jahre nebeneinander erster Kapellmeister des Stadttheaters und Dirigent der Volkssinfoniekonzerte war, ist bei uns, im Gegensatz zu andern Ländern, selten. Dass Weingartner früher

mit dem Basler Stadttheater in ständiger Verbindung stand und Münch heute steht, haben wir bereits erwähnt. Immerhin kann man bei Robert F. Denzler, dem bedeutendsten Theatermusiker des Landes, gleich anmerken, dass er sich oft im Konzertsaal betätigt. Die hervorragendste Stellung versah er, einer der wenigen seines Faches, die sich ausserhalb der Schweiz durchzusetzen vermochten, als erster Kapellmeister der Städtischen Oper in Berlin. Heute ist er musikalischer Oberleiter des Stadttheaters Zürich. Was er ganz allgemein, namentlich aber als Dirigent der Werke Richard Wagners und solcher der Gegenwart zu leisten imstande ist, das erhellt während der ganzen Spielzeit und tritt bei den zur Tradition gewordenen Junifestspielen der heute führenden Opernbühne der Schweiz klar in Erscheinung. Denzler zur Seite hat während eines Vierteljahrhunderts Max Conrad gestanden, der als ehemaliger Deutscher nunmehr völlig den Schweizern zuzurechnen ist. Dasselbe gilt für Gottfried Becker, der schon vor dem Weltkrieg am Basler Stadttheater gewirkt hat und seinen Posten heute noch mit Souveränität versieht. Die entsprechende Stellung hatte bis 1939 in Bern Kurt Rooschütz in Verbindung mit Otto Ackermann inne. Als aufstrebende Künstler sind ferner Kurt Rothenbühler (für den verstorbenen Wermelinger) in Luzern und neuerdings in Bern, Alexander Krannhals (Basel) und Victor Reinshagen (Zürich) zu nennen.

Reinshagen ist auch ständiger Gastdirigent beim deutschschweizerischen Radioorchester in Zürich, um dessen Ausgestaltung sich Hermann Hofmann als erster verdient gemacht hat. Ihm zur Seite steht seit einiger Zeit Constantin Bernhard. Die Umstellung vom Basler Opernkapellmeister zum ersten Dirigenten des Orchestre Radio Suisse Romande in Lausanne ist Hans Haug ausgezeichnet gelungen. Die Reorganisation vom Jahre 1938 hat es mit sich gebracht, dass er diese Stellung an Ernest Ansermet abtreten musste, den seinerseits Samuel Baud-Bovy weitgehend entlastet. Seit dem gleichen Jahre wirkt am Genfer Radio Edmond Appia als Dirigent. Haug ist in Zürich Hauptdirigent geworden. Im selben Jahr trat neben Leopoldo Casella als Leiter des Tessiner Radioorchesters Otmar Nussio.

Wenn wir uns nunmehr den Solisten zuwenden, so müssen wir festhalten, dass eine Ueberlieferung durch Generationen wie sie bei den Dirigenten immerhin öfters nachgewiesen werden kann, hier fast gänzlich fehlt. Beispiele wie das Kölner Streichquartett, das in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einige Zeit internationale Geltung erlangt hat, blieben vereinzelt. Gastspiele grosser Meister, die der Schweiz die Ehre ihrer Anwesenheit erwiesen haben, vermochten sich nur spärlich auszuwirken.

Eine Einteilung unter den Solisten in verschiedene Gruppen ergibt sich von selber. Wir beginnen mit den Sängern und stellen dabei gleich fest, dass die Schweiz über eine stattliche Zahl bedeutender Sängerinnen verfügt, dass die Zahl der bemerkenswerten Sänger dagegen nicht gross ist. Der älteren Generation stehen Emilie Welti-Herzog (1859—1925) und Anna Walter-Strauss (1846—1936), von denen die erstgenannte in ihrer Tochter Eva Kötscher-Welti eine würdige Nachfolgerin gefunden hat, unvergesslich in Erinnerung. Die beiden Künstlerinnen zählen unter die ersten Schweizer, deren Ruf weit über die Landesgrenzen gedungen ist. Ihnen an Bedeutung ebenbürtig ist die heute noch in Köln als begehrte Pädagogin wirkende Maria Philippi, eine Altistin von erstaunlicher Musikalität. Bühnensängerin von Weltruf war Erika Wedekind. Eine aussergewöhnliche Erscheinung ist die geborene Ungarin Ilona Durigo, die einen grossen Teil ihres Lebens in Zürich verbracht hat und als Interpretin wie als Lehrerin gleich geschätzt ist. Ihr ist vor kurzem die ebenfalls vorzügliche Deutsche Ria Ginster nachgefolgt. Ilona Durigo und der Berner Felix Loeffel haben sich nicht zuletzt als Kunder des Liedschaffens von Othmar Schoeck dauerndes Verdienst erworben. Was die Geltung ausserhalb der Landesgrenzen anbelangt, so steht Loeffel unter den schweizerischen Vokalistinnen an erster Stelle. Er ist ein begnadeter Künstler des Ausdrucks, vor allem Konzertsänger, hat sich auf der Bühne jedoch gleichfalls bewährt. In diesem Bereich übertrifft ihn an Berühmtheit freilich Max Hirzel, der Heldentenor schlechthin, lange Jahre eine Stütze der Dresdener Staatsoper, seit einiger Zeit ständiger Gast an allen schweizerischen Thea-

tern. Dem Konzertsänger Loeffel am nächsten kommt wohl der seit langem in Davos beheimatete Deutsche Willy Rös-
sel. Auch ausserhalb der Schweiz beschäftigte Künstler sind
die drei Tenöre Ernest Bauer (Genf-Neuenburg), Joseph
Cron (Basel) und Max Meili (Zürich), früher der namentlich
auch auf der Bühne tätige Rudolf Jung.

Unter den Sängerinnen gilt dasselbe wohl zuerst für die
zu früh verstorbene Altistin Hanna Brenner (1888—1925),
ferner für Adelheid La Roche (Basel - Düsseldorf), Mia Pel-
tenburg (Bern), als Holländerin geboren, Berthe de Vigier
(Solothurn), Clara Wirz-Wyss (Thun) und unter der nach-
rückenden Generation von Helene Fahrni (Leipzig, jetzt
Bern). Als spezielle Bühnenbegabungen nennen wir Else
Böttcher (Basel), Anette Brun (Bern), Lucia Corridori (Lu-
zern) und Annie Weber (Bern), wobei wir ausschliesslich die
geborenen Schweizerinnen im Auge haben. In Deutschland
wirken die Zürcherin Else Bodmer und die Baslerin Valerie
Esser. Im weitem wären etwa anzuführen: Marietta und
Martha Amstad (Luzern), Caro Faller (Lausanne), Alice Frey-
Knecht (Zürich), die sich besonders auch um die Musik der
Gegenwart verdient macht, Margrit Flury (Zürich), Margue-
rite Gradmann-Lüscher (Zürich), Lisa Haemig-Burgmeier
(Zürich), Lucie Siegrist (Zürich, gest. 1939), ein ausgesproche-
ner Koloratursopran, Elsa Scherz-Meister (Bern), Helene
Stoos (Lausanne), Maria Stader, Helene Suter-Moser (Zürich),
sowie die drei Schwestern Colette Wyss, Sophie Wyss und
Emilie Perret-Wyss — alles hohe Stimmen; während unter
den tiefen Erwähnung verdienen Lydia Barblan-Opienska,
Gret Egli (Basel), Lina Falk (Paris), Dora Garraux (Bern),
Maria Helbling (Rapperswil), Pauline Hoch (Basel), Ella Lei-
singer (Basel), Tina Müller-Marbach (Bern), Nina Nüesch
(Zürich), Dora Wyss (Zürich).

Durchaus einen Sonderfall unter den Ausübenden stellt
Hanns In der Gand dar. Ohne des eigentlichen Kunstgesangs
mächtig zu sein, hat er die von ihm gesammelten Volkslieder
durch seinen lebendigen Vortrag zur Laute in breiteste
Schichten, namentlich zu den Angehörigen der Armee ge-
tragen. Von den eigentlichen Konzertsängern nennen wir
noch die Tenoristen Hugues Cuénod (Genf), Max Theo Zehnt-
ner (Luzern) sowie die Baritonisten und Bassisten Lucas

Barth (Zürich-Halle a. S.), Dr. Piet Deutsch (Winterthur), ein hervorragender Gestalter, Dr. Arnold Geering (Basel), Werner Heim (St. Gallen), Dr. Hans Müller (Zürich), Carl Reh-fuss (Neuenburg), einer der vielseitigsten seines Faches, Paul Sandoz (Luzern), Hans Vaterhaus † (Zürich), ein Spezialist der Ballade, Karl Theo Wagner (Luzern).

Zu Vokalvereinigungen haben sich zusammengeschlossen das Vokalquartett von Radio Bern (Elsa Scherz-Meister, Tina Müller-Marbach, Erwin Tüller, Ernst Schläfli; Begleiter Willy Girsberger), das Zürcher Vokalquartett (Margrit Vaterlaus, Dora Wyss, Dr. Ernst Reiter, Werner Heim, Begleiter Bernhard Seidmann), das Salvati-Quartett (Leni Neuenschwander, Paula Koelliker, Salvatore Salvati, Karl Theo Wagner; Leiter Walther Aeschbacher).

Dürfen wir den Sängern ihre wichtigen Helfer, die begleitenden Pianisten folgen lassen? Nicht jeder Klaviersolist ist auch ein guter Begleiter beim Lied oder in der Kammermusik. In Zürich und Basel hat es in frühern Jahren eigentliche Spezialisten gegeben in O. P. Moeckel und Joseph Schlageter. Jener hat etwa in Walter Frey, Hans Jelmoli (1877—1936) und Walter Lang, dieser in Eduard Ehrensam und Eduard Henneberger ausgezeichnete Nachfolger gefunden. Und weiter nennen wir — und wissen, dass diese Liste so unvollständig ist wie irgendeine — Robert Gayrhos in Lausanne, Willy Girsberger in Bern, Willi Häusslein, Johan Hoorenman in Zürich, Fritz Indermühle, Kurt Joss in Bern, Ernest Vuillemin in Lausanne. Ein grosser Teil unserer Musikdirektoren müsste hier ebenfalls noch Raum finden. Wir verzichten darauf, können aber einige unserer besten Dirigenten und Komponisten als Assistenten am Klavier nicht übergehen. Ihr Vortrag ist vielleicht nicht immer so minutiös herausgearbeitet wie bei den regelmässigen Begleitern, doch ist bei ihnen gar oft ein eigenartiger Hauch nachschöpferischer Kraft spürbar. So war es bei einem Hans Huber, bei einem Hermann Suter, so ist es bei Volkmars Andreae, Fritz Brun, Frank Martin, Hans Münch, Othmar Schoeck, Walter Schulthess, und eigentlich müsste man Lang nochmals und dazu noch etwa Willy Burkhard und Albert Moeschinger aufführen.

Drei unserer bedeutendsten Konzertpianisten wirken oder wirkten in der Hauptsache in Deutschland. Geben wir Bertrand Roth (1855—1938) den Vortritt, der als einer der letzten Lisztschüler eine erstaunliche Vitalität bewahrte und mit achtzig Jahren noch in der Lage war, einen ganzen Klavierabend auszufüllen. Die vielleicht fesselndste, international anerkannteste Persönlichkeit auf diesem Gebiet ist Edwin Fischer, der seinen Wohnsitz in Potsdam hat. Er nimmt nicht nur unter den schweizerischen Pianisten, sondern ganz allgemein einen hervorragenden Platz ein. Obwohl keineswegs einseitig, sind doch die grossen deutschen Meister, von Mozart bis Brahms, seine eigentliche Domäne. Sein Spiel ist von wahrhafter innerer Grösse, dabei von einem mitreissenden Temperament getragen. Eine ebenfalls fesselnde, mehr nach innen gewendete Natur ist Walter Rehberg, der in seinem Vater, Willy Rehberg (1863—1937), ein schönes Vorbild gehabt hat, namentlich auch im systematischen Eintreten für schweizerisches Schaffen.

Unter den im Lande selber lebenden Klavierkünstlern stehen die Brüder Emil und Walter Frey mit an vorderster Stelle. An ihnen, die dem Alter nach durch neun Jahre getrennt sind — 1889 und 1898 geboren — lässt sich das Generationenproblem sehr schön aufzeigen: Emil Frey ist wie als Komponist, so auch als Interpret, obwohl keineswegs engherzig, stark der Romantik verpflichtet; Walter Frey, obgleich ebenfalls nicht einseitig, ein eigentlicher Vorkämpfer der Moderne, zu einer Zeit, als dies noch längst nicht allgemein als Tugend galt. In der Worte bester Bedeutung: jener ist Poet, dieser Diener am Werk; beiden eignet eine eminent sichere Technik, zusammen ergänzen sie sich vortrefflich beim Spiel an zwei Flügeln. Ist bei den Brüdern Frey eine Unterscheidung nach dem Alter möglich, so zwischen Walter Frey und dem ein Jahr jüngern Franz Josef Hirt nach den beiden geistigen Kulturkreisen, die in unserm Lande vorherrschen. Wenn Frey mehr dem deutschen Bereich zuneigt, so fühlt sich Hirt beispielsweise durch den Impressionismus sehr stark gefesselt. Daneben beherrscht natürlich auch er das klassische Kunstgut durchaus. Erfreulich, dass zu diesen ausgezeichneten Repräsentanten



Franz Josef Hirt



Emil Frey



Walter Frey



E. R. Blanchet



Paul Baumgartner



Otto Barblan an seiner Orgel

der mittlern Generation bereits ein beachtenswerter Nachwuchs stösst, aus dem als bis jetzt erfolgreichste Paul Baumgartner (Basel) und Adrian Aeschbacher (Zürich) erwähnt seien. Weitere Namen wären etwa Johnny Aubert (Genf), Armin Berchtold (Bern), Emile R. Blanchet (Lausanne), ein Pädagoge von Format, Marcelle Chéridjian-Charrey und deren Tochter Nina Chéridjian (Genf), Joseph Fanti (Winterthur), Monique Haas (Paris), Eugen Huber (Bern), Alice Landolt, Walter Lang (Zürich), Eduard Henneberger (Basel), Fritz Indermühle (Bern), Charles Lassueur (Lausanne), Ernst Levy (Basel-Paris), Frank Martin (Genf), Siegfried Fritz Müller (St. Gallen), Marie Panthès (Genf), Irma Schai- chet (Zürich), Eric Schmidt (Genf), Ada Schwander (Basel-Paris), Peter Speiser (Zürich), Henri Stierlin-Vallon (Lausanne), Marthe Tappolet (Genf), Eugen Trainé (St. Gallen), Hans Vogt (Basel), Susanne Wetzels-Favez (Basel). Eine eigenartige Doppelbegabung ist die Genferin Marguerite de Siebenthal, die schon wiederholt im selben Konzert als Pianistin und als Violinistin aufgetreten ist.

Auf hohem Niveau steht auch das Fach der Organisten in der Schweiz, unter denen manche hervorragende Künstler sind. Dem Senior sei hier ebenfalls der Vortritt gegeben: Otto Barblan, der im Jahre 1937 das fünfzigste Jahr seiner Tätigkeit an der Kathedrale St. Pierre in Genf, dessen Ehrenbürger er ist, feierte. Als weitem bedeutenden Repräsentanten der Westschweiz führen wir William Montillet, ebenfalls in Genf, an. Ein Künstler ausserordentlichen Formats war der Basler Münsterorganist Adolf Hamm (1881—1938), ein besonderer Kenner Bachs, daneben aber für die Gegenwart ebenfalls sehr aufgeschlossen. Durch seine und die Schule von Ernst Isler (Fraumünster Zürich), dem Vorkämpfer für Max Reger in unserm Lande, dürften die meisten deutschschweizerischen Organisten der jüngern Generation gegangen sein. Beiden gemeinsam ist das historische Interesse, das auf diesem Gebiet überhaupt am ersten wach geworden ist. Wissenschaftler im eigentlichen Sinne war der langjährige Berner Münsterorganist Ernst Graf (1886—1937), als dessen Nachfolger Kurt Wolfgang Senn erkoren worden ist. Für die katholischen Organisten ist die von Joseph Brei-

tenbach gegründete Schule in Luzern von Wichtigkeit. An sonstigen Namen führen wir an: Alfred Baum (Zürich), Alexandre Denéréaz (Lausanne), Hans Erismann (Weinfelden), Charles Faller (Lausanne, Kathedrale), Heinrich Funk (Wädenswil), Hans Gutmann (Zürich), André Marescotti (Genf), Dr. Fritz Morel (Basel), der Nachfolger Hamms am Basler Münster, Alexandre Mottu (Genf), Eduard Müller (Basel), Otto Schaerer (Bern), Josef Scheel (St. Gallen, Dom), Viktor Schlatter (Zürich, Grossmünster), Roger Vuataz (Genf).

Von dem historisch ebenfalls interessierten, sehr befähigten Karl Matthaei (Winterthur) finden wir eine Verbindung zu den paar Cembalisten, die sich zum Teil aus diesen Kreisen rekrutieren. Es zählen zu ihnen Adolf Hamm und dessen Gattin Martha Hamm-Stoecklin, ferner Hans Andreae (Zürich), Eduard Henneberger (Basel), Johan Hoorenman (Zürich), Silvia Kind (Zürich), Claire Levy (Basel-Paris), Fritz Morel (Basel), Isabelle Naef-Lander (Genf) und Dr. Max Zulauf (Bern).

Bei den Violinisten nehmen wir das Amt des Konzertmeisters zum Ausgangspunkt: Fritz Hirt und Hermann Wetzel in Basel, Alphonse Brun, Theo Hug in Bern, François Capoulade, Edmond Appia (Genf), Cornelius Tromp und Richard Neumann in St. Gallen, Joachim Röntgen (bis 1939), jetzt Peter Rybar in Winterthur, Willem de Boer, Karl Wenz und Karl Zimmerli in Zürich, sowie Erwin Gilbert (Radioorchester). Von diesen Künstlern zählen zum mindesten Appia, de Boer, ein geborener Holländer, Brun, Hirt und Röntgen, ebenfalls Holländer von Geburt, zu unsern namhaftesten Solisten, abgesehen davon, dass sie auch Führer von Streichquartetten sind, von denen später noch die Rede sein wird. Von der ältern Generation sind Karl Markees (1865—1925), Henri Marteau (1874—1936) und Oskar Studer (Zürich) anzuführen, die sich alle pädagogisch, grösstenteils im Ausland, hervorgetan haben. Als eigentliche Virtuosin hat Anna Hegner (Basel) grosse Erfolge errungen. Noch nennen wir Stefi Geyer, ursprünglich Ungarin, und Walter Kägi (Bern), jene eine souveräne Gestalterin, dieser namentlich für die Zeitgenossen tätig. Unter den Welschen darf wohl André de Ribaupierre (Lausanne), mit seinem Bruder Emile

pädagogisch sehr tätig, an erste Stelle gestellt werden. Und dazu kommen Emmy Born (Bern), Clemens Dahinden (Winterthur), Jenny Deuber (Basel) ursprünglich Deutsche, Gertrud Flügel (Basel), Blanche Honegger (Genf), Marianne Isler (Zürich), Magda Lavanchy (Lausanne-Bern), André Löw (Lausanne), Else Popp (Basel), Fred Rothpletz (Luzern), Marguerite de Siebenthal (Genf), die bereits bei den Pianisten genannt worden ist, Lore Spörri (Zürich), Martha Stierli (Zürich), Else Stüssi (Zürich), Suzanne Suter-Sapin (Zürich), Béla Szigeti (Zürich).

Was für die Geiger, das gilt auch für die Bratschisten: mit die besten sitzen am ersten Pult der Orchester. So in Basel Albert Bertschmann, in Bern Hans Blume und Walter Kägi, in Winterthur Oskar Kromer, in Zürich Paul Essek und Georg Kertész, ein geborener Ungar. Weiter kämen hinzu etwa noch Walter Jesinghaus (Lugano), der sich auch die Viola d'amore zu eigen gemacht hat, und Alexander Schaichet (Zürich).

An der Bedeutung des Instruments gemessen ist die Zahl der Cellisten nicht gross. Einer der bedeutendsten, Lorenz Lehr, hat sich vor einiger Zeit von seinen Stellungen in Bern mehrheitlich befreit; August Wenzinger (Basel) ist zugleich ein ganz ausgezeichneter Gambist. Regelmässig konzertierende Orchestermmitglieder sind Franz Hindermann (St. Gallen), Fritz Reitz (Zürich), Richard Sturzenegger (Bern) und Antonio Tusa (Winterthur), zu denen ferner noch Hans Baur (Köln-Basel), Paul Burger (Lausanne), Henri Honegger (Genf), Jehanne Rauch-Godot (Solothurn), Regina Schein (Zürich), Blanche Schiffmann (Bern), Rudolf von Tobel (Winterthur) und Franz Walter (Genf) stossen. Schliesslich seien noch einige Harfenistinnen erwähnt: Corinna Blaser-Potenti (Zürich), Erna Niemann (Basel) und Noëlle Rothenbühler (Lugano).

Manchen soeben erwähnten Namen müssen wir wiederholen, wenn wir nun noch die Ensembles aufführen wollen. Von 1918 bis 1935 hat das Zürcher Streichquartett in der Besetzung Willem de Boer, Hermann Schroer, Paul Essek, Fritz Reitz gespielt; neuerdings ist es auf privater Basis mit Martha Stierli und Dr. Paul Neumann an den mittlern Pul-

ten wieder aufgetreten. Mannigfache Aenderungen haben auch die weitem Streichquartette erfahren, ehe sie folgendermassen zusammengesetzt waren: Basler Streichquartett: Fritz Hirt, Rodolfo Felicani, Albert Bertschmann, August Wenzinger; Berner Streichquartett: Alphonse Brun, Theo Hug, Walter Kägi, Richard Sturzenegger; Winterthurer Streichquartett: Joachim Röntgen, Ernst Wolters, Oskar Kromer, Antonio Tusa; St. Galler Streichquartett: Cornelis Tromp, Ruth Wiesner (Walter Rühle), Max Heitz, Franz Hindermann. — Weitere Streichquartette sind: Luzerner Streichquartett, Streichquartett des Basler Kammerorchesters, Schiffmann-Quartett, Zurbrugg-Quartett (beide Bern), Solothurner Streichquartett, Quatuor Ribaupierre (Lausanne), Quatuor romand (Genf), Quatuor de Genève, von denen die beiden Genfer Vereinigungen nicht mehr existieren. — Klaviertrios sind: Das Lang-Trio: Walter Lang, Walter Kägi, Franz Hindermann; das Basler Trio bis 1938: Eduard Henneberger, Karl Schwaller, Fritz Abel, jetzt Felix Witzinger, Petru Manoliu und Abel; das Klavier-Trio von Radio Bern: Willy Girsberger, Theo Hug, Lorenz Lehr.

Ein Ensemble besonderer Art ist die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis, des Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik: Gertrud Flügel (Violine, Gambe), Dr. Arnold Geering (Bass, Blockflöte), Valerie Kägi (Clavichord, Blockflöte), Walter Kägi (Violine, Gambe), Hermann Leeb (Laute), Ina Lohr (Gregorianischer Choral), Max Meili (Tenor), Eduard Müller (Orgel, Cembalo), August Wenzinger (Gambe, Blockflöte), Fritz Wörsching (Laute). Die künstlerische Leitung hat August Wenzinger inne. — Aehnliche Ziele, doch in populärer Form verfolgt die von Helène Theisseire-Wuilleumier gegründete «La Ménéstrandie» in Genf.

Kann man so bei den Sängern, den Pianisten, den Streichern fast überall hervorragende schweizerische Vertreter ihres Faches feststellen, wobei besonders erfreulich bleibt, dass es meist auch an Nachwuchs nicht mangelt, so ist dies bei den Bläsern weniger der Fall. Das hängt teilweise natürlich mit der beschränkten Beschäftigungsmöglichkeit zusammen; etwas anderes als der Orchesterdienst kommt kaum in Frage, und zum Orchesterdienst wählten sich — übrigens nicht

bloss die Bläser — unsere Schweizer lange Jahre zu gut. Man blättere die Verzeichnisse unserer Orchester durch und man wird leicht feststellen, dass die ältern Mitglieder fast ausnahmslos ausländische Namen tragen. Bei den Bläsern sind es namentlich Böhmen, Deutsche, Franzosen oder Belgier. Da ihnen wenig Gelegenheit gegeben ist, solistisch hervorzutreten, verzichten wir auf die Nennung von Namen, weil es, wie gesagt, eine schweizerische Bläsertradition nicht gibt. Namen wie der des Flötisten Otmar Nussio (Zürich, jetzt Lugano) bilden vorläufig die verschwindende Ausnahme.

Noch sind uns zwei Gruppen übrig geblieben, die nunmehr, den ganzen Kreis der Dirigenten und Interpreten beschliessend, angefügt seien: die schweizerischen Künstler im Ausland und die ausländischen Künstler in der Schweiz. Hier können Wiederholungen nicht vermieden werden; denn wo ein fühlbarer Einfluss auf das Musikgeschehen im Lande unverkennbar ist, mussten die in Frage kommenden Persönlichkeiten bereits früher genannt werden.

Es geschah dies, um bei den Schweizern im Ausland zu beginnen, mit den in Deutschland tätigen Pianisten Edwin Fischer — der sich auch als Dirigent hervortut — und Walter Rehberg, mit den bedeutenden Pädagogen Maria Philippi, Adelheid La Roche, Karl Markees, Henri Marteau, Oskar Studer (der nun wieder in der Heimat wirkt). Wir erwähnten bereits Max Hirzel als einstiges Mitglied der Dresdener Oper und fügen ihm Siegfried Tappolet (Köln) und Willy Frey (Hamburg, jetzt Bern) bei; ferner Robert F. Denzler, der in Berlin, Gustave Doret, der längere Zeit in Frankreich tätig war. Wir holen nach Dr. Oskar Wälterlin, den feinsinnigen Opernspielleiter in Frankfurt am Main, der nun als Direktor des Zürcher Schauspielhauses wieder in der Schweiz lebt, August Wenzinger, der massgebenden Einfluss auf den Kasseler Musikkreis hat, dessen Ziel stilgetreue Wiedererweckung der alten Musik ist. Im weitem erwähnen wir noch Paul Boepple als Chordirigenten, Rudolf Ganz als Dirigenten und Pianisten, Oscar Ziegler als Pianisten, alle drei in den Vereinigten Staaten, Bernhard Henking als Chordirektor in Magdeburg, Ewald Lengstorf als

Dirigenten in Stettin, Ernst Levy als Dirigenten und Pianisten, Bernhard Schüle als Organisten, in Paris, Philipp Strübin als Dirigenten in Mülhausen im Elsass.

Bei den Ausländern in der Schweiz denken wir natürlich auch nicht zuerst an die Dirigenten Becker, Conrad, Münch, Wolters, die Sängerinnen Durigo und Peltenburg, den Organisten Hamm, die Geiger Geyer und de Boer: denn sie alle besitzen das schweizerische Bürgerrecht oder könnten es doch seit langem besitzen. Bürger von Riehen bei Basel sind freilich auch Adolf Busch und Rudolf Serkin. Doch das Schwergewicht ihres Tuns liegt nicht in der Schweiz; sie gehören der ganzen Welt, womit nicht gesagt sein soll, dass ihre Wohnsitznahme innerhalb unserer Grenzen sich nicht in fruchtbarem Sinne auswirke, ob es nun um sie allein, um ihr Quartett oder ihr Trio, jeweilen mit Hermann Busch am Cellopult, geht. Dasselbe gilt von Felix Weingartner, der Bürger von Basel geblieben ist, und dessen Wirksamkeit von der Rheinstadt aus der übrigen Schweiz manche Anregung gebracht hat. Winterthur seinerseits fühlt sich Hermann Scherchen gegenüber mit Recht in hohem Masse verpflichtet. In andern Fällen tritt die Gastfreundschaft weniger auffallend in Erscheinung. Und doch: wie gerne erinnert man sich des Zürcher Aufenthaltes von Busoni, obzwar er in die furchtbaren Jahre des Weltkrieges gefallen ist, oder des Domizils, das d'Albert in Lugano gefunden hat. Ja, es bedeutet schon etwas, wenn ein Paderewski, ein Strawinsky nur einige Zeit am Genfersee Wohnsitz nehmen, wenn Szigeti in Genf unterrichtet. Denn all das ist ein schönes Zeugnis dafür, dass die Schweiz auch auf kulturellem Gebiet ein gern aufgesuchtes Gastland ist.

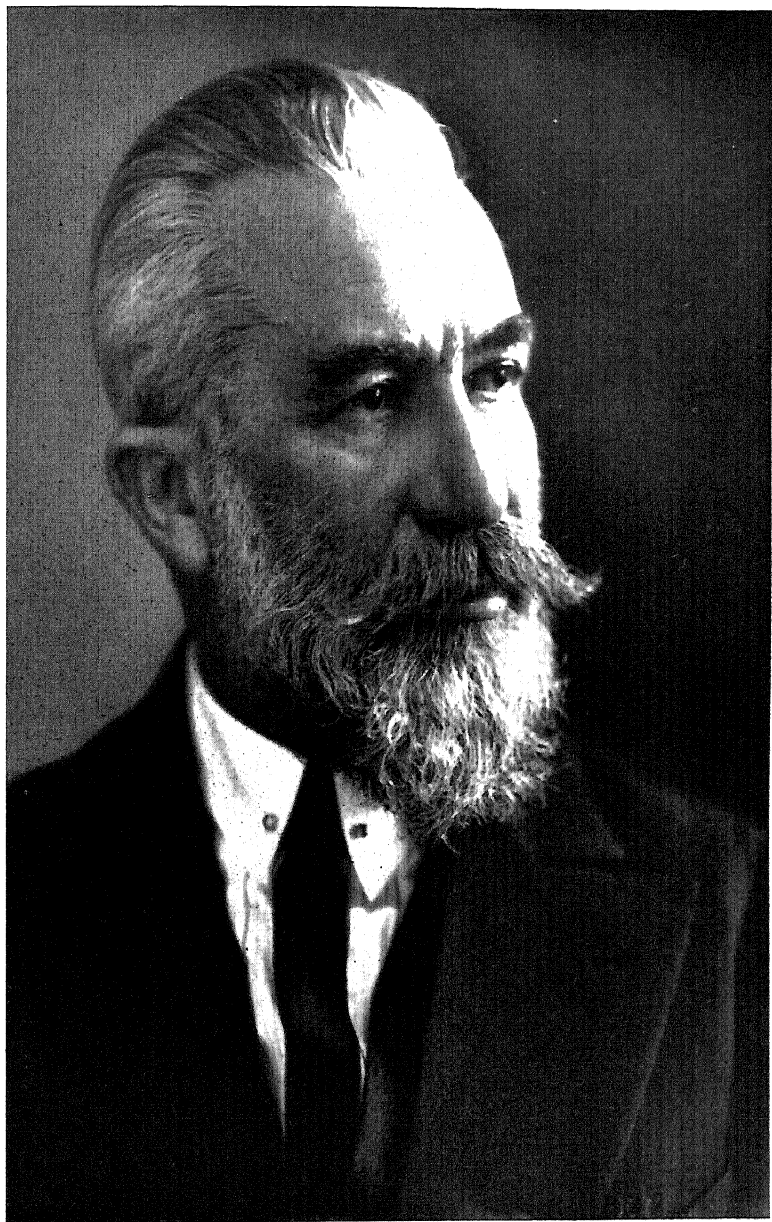
*

Vor einiger Zeit hat Direktor Carl Vogler in einer Broschüre nachgewiesen, dass im Bereiche der Musik für diejenigen, der keine zu grossen materiellen Ansprüche stellt, Aussichten für einen annehmbaren Broterwerb durchaus vorhanden sind, dass somit der Musikerberuf noch nicht im gleichen Masse überlaufen ist, wie andere. Ein Wort darum noch über die Arbeitsbedingungen in diesem Stande.

Es sind keineswegs bloss künstlerische Erwägungen, die dazu führen, einer Persönlichkeit oft eine ganze Reihe von Funktionen zu übertragen. Denn in den meisten Fällen vermöchte der einzelne Posten den Inhaber allein nicht zu ernähren. Die meisten ersten Stellen sind sehr angemessen dotiert, können als sicher gelten und sehen auch Alters- und Hinterlassenenversicherungen vor. Doch sind diese Stellen sehr spärlich. Aber unter bescheidenen Verhältnissen lassen sich Kombinationen treffen, die eine gute Lebenshaltung gewährleisten. Mit den Lehrerdirektoren, die manchmal ebenfalls auf zusätzlichen Verdienst angewiesen sind, haben die eigentlichen Berufsdirektoren eine loyale Verständigung gefunden.

Die Zahl jener Solisten, die ausschliesslich von der künstlerischen Ausübung ihres Berufes leben können, ist verschwindend klein. Das Ausland sperrt seine Grenzen immer mehr ab, und im Inland sind die Möglichkeiten sehr gering. Der Rundspruch hat hier vieles genommen, aber gleichzeitig noch mehr gegeben. Die Honorare bei Engagements sind natürlich sehr unterschiedlich; bei Konzerten auf eigene Rechnung bleiben die Unkosten häufig grösser als die Einnahmen. Die nächstliegende Möglichkeit für Streicher und Bläser ist der Dienst in einem Orchester. Wir haben vorhin gesehen, dass es in unserm Lande heute noch an einer Bläsertradition fehlt, doch ist auch bei den Streichern die Zahl der in den Orchestern beschäftigten ausländischen Musiker verhältnismässig gross. Der Orchesterdienst ist sehr anstrengend, liegt oft sehr weit ab von der Vorstellung, die sich ein junger Musiker über seinen Beruf macht; aber er hat den Vorzug der Sicherheit, in bescheidenem Umfang sogar über die Dienstjahre hinaus. Dazu kommt die Möglichkeit des Unterrichtens, die den Sängern und Pianisten fast als einziges bleibt. Die feste Verbindung mit einem musikalischen Lehrinstitut oder die Anstellung als Musiklehrer an einer allgemeinen Schule sind natürlich das sicherste, auferlegen dagegen dem Künstler bindende Verpflichtungen. Die Zustände beim privaten Musikunterricht sind dagegen, allen Anstrengungen des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes zum Trotz, sehr unerfreulich. In einer Zeit, in der

beispielsweise fast jedes Handwerk geschützt und reglementiert ist, nimmt es sich seltsam aus, dass ein Stand, der bei seriöser Auffassung ein kostspieliges Studium voraussetzt, gleichsam vogelfrei ist. Wer zwei Kindern Mandolinenunterricht gibt, kann sich Direktor einer Musikschule nennen, wer mit Mühe eine Geige zu stimmen vermag, darf Violinunterricht erteilen. Hier ist eine Regelung von Staastwegen einmal wirklich angebracht.



Carl Vogler
Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins



Stefi Geyer



Alphonse Brun



André de Ribaupierre



Fritz Hirt



Adrian Aeschbacher



Die Musik auf der Landesausstellung 1939
Matinée im Musikpavillon



Karl Nef



Von der Höhe der Grossmünstertürme in Zürich wird die Eröffnung der Landesausstellung 1939 nach alter Sitte eingeblasen.

DAS BLASMUSIKWESEN

VON H. BLASER-EGLI

Wo und wann immer unser Volk sich in Freude oder Trauer zusammenfindet, nie geschieht es ohne Musik. Und diese Musik ist die Blasmusik, die Volksmusik im wahren Sinne. Sie begleitet den Toten auf seinem letzten Gang, sie gibt der Festfreude die rauschenden Akkorde, sie reisst mit an der patriotischen Feier. Im öffentlichen Leben unserer Gemeinden spielen die Blasmusikkorps eine nicht wegzudenkende Rolle, nicht nur auf ihrem eigensten Gebiete, der Marschmusik, sondern auch als oft einzige Vermittler der Werke der Tonkunst. Ihre Mitglieder sind, verschwindend kleine Ausnahmen abgerechnet, ausschliesslich Dilettanten, Liebhaber in des Wortes wirklicher Bedeutung. Sie rekrutieren sich aus allen Schichten der Bevölkerung und bilden daher oft genug das verbindende Element in Zeiten politischer Kämpfe. Wo sonst, als in der Schweiz, wäre es möglich, dass der Herr Regierungsrat in der heimischen Musikgesellschaft neben dem Arbeiter den B-Bass spielt, dass der Herr Oberst oder der Herr Professor als Präsident des Vereins amtiert und der sozialistische Angestellte und der konservative Bauer unter der Leitung des freisinnigen Lehrers gemeinsam die gleiche Stimme blasen? In Stadt und Dorf übernehmen oft führende politische Persönlichkeiten die administrative Leitung. Die Westschweiz besitzt sogar in mehreren Städten eigentliche offizielle Musikkorps, deren Namen und Uniformierung auf militärische Vergangenheit deuten und damit den engen Zusammenhang zwischen Militärmusik und Volksmusik bekunden. Aber auch dort, wo den Korps der offizielle Charakter fehlt, bezeugen die Gemeinden ihr Interesse am Bestand der Blasmusikvereine durch jährlich gewährte finanzielle Unterstützung. Denn mehr als Sängervereine und Orchestervereine sind die Blasmusiken auf finanzielle Hilfe angewiesen, da die Anschaffung der Instrumente und Musikalien beträchtliche Mittel verschlingt, deren Beschaffung aus den in der Regel beschei-

denen Konzertertragnissen nicht möglich ist. Die enge Verbundenheit zwischen Musikkorps und Bevölkerung kommt vielleicht nie besser zum Ausdruck, als wenn eine Gesellschaft erfolgekrönt von einem kantonalen oder gar eidgenössischen Musikfeste heimkehrt: Behörden und Volk bereiten dann «ihrer Musik» einen Empfang, der deutlich zeigt, dass das ganze Gemeinwesen sich mit dem Korps eins fühlt.

Wir besitzen in unseren Blasmusikvereinen eine unschätzbare Schule der Zusammengehörigkeit im Dienste eines gemeinsamen Ideals, der Musik; gleichzeitig aber sind sie Pflanzstätten demokratischer und echt vaterländischer Gesinnung. Darum hängt das Volk mit Recht an seinen Blasmusiken.

Eine Geschichte des schweizerischen Blasmusikwesens fehlt noch. Sie müsste in der Urzeit beginnen, mit dem Alphorn, das schon helvetische oder rätische Bergler geblasen haben, mit den Kriegshörnern der Innerschweiz, dem «Stier von Uri» und den Luzerner Harshörnern, von denen die Sage will, dass Karl der Grosse sie den Luzernern verliehen habe, die aber erst im vierzehnten Jahrhundert bezeugt sind. Trommel und Pfeife (die Querflöte hiess lange Zeit «Schweizerpfeiff») treten schon früh als Heeresmusik auf, Luzern hielt zum Beispiel seit 1405 zwei, später vier Pfeifer, von denen einer bei Arbedo fiel. Auch der Dudelsack, die Sackpfeife, erscheint häufig als Heeresmusikinstrument, wie viele Abbildungen in Diebold Schillings Chronik beweisen. An die Stelle der Holzbläser treten im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die Trompeter — aus den Stadtpfeifern werden Stadttrompeter. Sie waren städtische Angestellte und bezogen für ihre Dienste vielfache Entschädigung, wie Dienstkleid in den Stadtfarben, freie Wohnung, Geld und Getreide. Zahlreich waren stets die fahrenden Spielleute, deren Musikausübung von den ansässigen privilegierten Stadtspielleuten als unerwünschte Konkurrenz betrachtet und bekämpft wurde, woraus den Regierungen oft nicht unerhebliche Schwierigkeiten erwuchsen.

Eine wichtige Rolle spielten die verschiedenen Instrumentalisten bei den grossen Theateraufführungen im Freien, wie sie seit dem fünfzehnten Jahrhundert besonders in der In-

nerschweiz in der Form der Oster- und Fastnachtspiele gepflegt wurden. Die vorhandenen Text- und Regiebücher erzählen von ganzen Scharen von Harsthornbläsern, Trompetern, Flötenspielern und Pfeifern, die mitzuwirken hatten. Das Barocktheater des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vermehrte die Zahl der Instrumente, wir finden, neben den oben genannten, auch Krummhorn, Alphorn und Sackpfeife; dagegen tritt der Anteil der Blechinstrumente besonders zugunsten der Saiteninstrumente zurück.

In den reformierten Gebieten übernahmen die Stadttrompeter an Stelle der Orgel die Begleitung des Gemeindegesangs. Im achtzehnten Jahrhundert fanden Bläser auch Eingang in die Collegia musica; zum Streichquintett mit dem Continuo-Instrument traten Waldhorn, Trompete, Fagott.

Eine grosse, wenn auch literarisch nicht leicht fassbare Bedeutung hatten die Bläser stets bei der volkstümlichen Unterhaltungsmusik: zu Hackbrett und Schalmel tanzte das Volk, zum Klänge der Trompeten versammelte es sich bei wichtigen Verhandlungen, heitere Klänge verkündeten vom Turme festliche Tage.

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts entstanden die ersten nachweisbaren Blasmusikvereinigungen. Sie verdanken ihre Gründung meist militärischen Zwecken. Von den heute noch bestehenden Blasmusikvereinen führt, meines Wissens als älteste, die Landwehrmusik Genf ihren Ursprung auf das Jahr 1789 zurück. Schon vor diesem Datum existierte in Genf ein Militärmusikkorps. Als Musique rouge wurde sie der im April 1789 reorganisierten Nationalgarde inkorporiert. In der Zeit der Mediation und der Restauration schufen verschiedene Kantone eigene Musikkorps, aus denen, nach ihrer Auflösung durch die Militärorganisation von 1875, zivile Vereine entstanden. Auf solche Militärmusiken gehen zum Beispiel die Stadtmusiken von Bern (1816) und Luzern (1822), die Landwehrmusik Freiburg (1804), die Harmonie de Monthey (1798), die Musique des Armes Réunies in La Chaux-de-Fonds (1828) und die Civica Filarmonica in Lugano (1798) zurück. Einige alte Dorfmusiken haben ihren Ursprung in Kirchenmusiken, andere in Tanzmusikgruppen.

Einen neuen Impuls erhielt die Blasmusikbewegung mit der Erfindung der Ventilinstrumente. Diese Verbesserung

erleichterte wesentlich die Erlernbarkeit. Als einige Kantone diese Instrumente für ihre Militärmusiken einführten, regten sie damit die Gründung von Musikgesellschaften mächtig an. Auch die politisch bewegten Jahre zwischen 1840 und 1875 waren der Gründung von Blasmusikvereinen günstig; in vielen Dörfern der Kantone Luzern und Solothurn bestehen zum Beispiel heute noch politisch getrennte Gesellschaften.

Während die Sängervereine sich schon im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts zu einem eidgenössischen Verbands zusammengeschlossen hatten, fehlte den Blasmusikvereinen eine solche Organisation. Erst an einem im Mai 1862 in Zofingen durchgeführten Musikfest regte Franz Vigier von Solothurn die Gründung eines «Eidgenössischen Blechmusikvereins» an, die denn auch noch im gleichen Jahr vollzogen wurde. Zweck des Verbandes sollte die Ausbildung in der Musik mit besonderer Berücksichtigung der Gründung guter schweizerischer Militärmusiken sein. Diesem Zwecke sollten die alle zwei Jahre vorgesehenen Musikfeste dienen.

Dem jungen Verbands traten bis Ende 1863 vierzehn Vereine bei; mehrere davon lösten sich aber bald wieder auf, wurden jedoch im folgenden Jahre durch neuen Zuwachs ersetzt. Dieser erfreuliche Aufschwung hielt bis 1868 an, dann trat eine rückläufige Bewegung ein: im Jahre 1876 gehörten dem Verbands, der sich 1864 in «Eidgenössische Militär- und Volksmusikgesellschaft» umbenannt hatte, nur noch zehn Vereine mit 184 Mitgliedern an. In einigen Kantonen entstanden kantonale Verbände, so 1877 der Zürcher Militär- und Volksmusikverein (heute Zürcher Kantonal-Musikverein) und der Walliser Kantonal-Musikverband, 1886 der Aargauer Musikverein, sowie die Musikverbände des Bezirkes Rheinfelden und des Oberen Fricktals und 1892 der Luzerner Kantonal-Musikverband.

Nur langsam erholte sich der eidgenössische Verband von seinem Tiefstand, der eigentliche Aufstieg zum heutigen grossen, die überwiegende Mehrzahl aller Blasmusikvereine umfassenden Eidgenössischen Musikverein begann erst nach dem Weltkrieg, als sich die alten und die seit der Jahrhundertwende entstandenen kantonalen Verbände anschlossen:

von 86 Vereinen mit rund 3000 Mitgliedern im Jahre 1920 schnellte die Zahl im folgenden Jahre auf 457 Vereine mit gegen 12 000 Mitgliedern hinauf. Gegenwärtig zählt der Eidgenössische Musikverein 1270 Sektionen mit 38 000 Mitgliedern. Einzig im Kanton Genf besteht noch kein Verband, dagegen sind zwei stadtgenferische Vereine direkt angeschlossen. Auch die Verbände der Musikvereine des Verkehrspersonals (gegründet 1912) und der schweizerischen Blaukreuzmusiken (gegründet 1923), ebenso der Schweizerische Knabenmusikverband (gegründet 1929) traten dem grossen schweizerischen Verbands bei.

In den ersten fünfzehn Jahren seines Bestehens wurde der Eidgenössische Musikverein nach dem sogenannten Vorortssystem geleitet, das heisst der jeweilige Festort stellte zugleich die Verbandsbehörden. Unter den Präsidenten finden wir, entsprechend dem militärischen Zwecke, eine ganze Reihe höherer Militärs, so Oberstdivisionär Karl Meyer (Bern), Oberstleutnant Steinhäuslin (Le Locle), Oberst Bollinger (Schaffhausen) und Oberstdivisionär Hermann Heller (Luzern). Mit Stolz zählt der Eidgenössische Musikverein auch den einstigen Bundesrat Ruchonnet zu seinem Präsidenten (1866 bis 1868). Die längste und erfolgreichste Präsidentschaft ist diejenige von Professor J. Lombriser, Freiburg (1913 bis 1938), dessen unermüdlicher Arbeit der Anschluss der Kantonalverbände zu verdanken ist.

Ueber den zahlenmässigen Aufbau der Vereine mögen einige Hinweise orientieren. Der ganz kleine Verein (bis zehn Mitglieder) ist bei uns selten, dem Eidgenössischen Musikverein gehören nur vier solche Sektionen an. Weitaus die meisten Vereine zählen zwischen 11 und 40 Mitwirkenden (gegen 1100, wovon rund die Hälfte mit 21 bis 30 Mitgliedern). Die grössten Korps finden wir naturgemäss in den grösseren städtischen Siedlungen, wenn auch zu sagen ist, dass viele grössere und mittlere Dörfer über recht ansehnliche und leistungsfähige Gesellschaften verfügen. Am meisten grosse Vereine (mit mehr als 60 Aktiven) besitzt der Kanton Wallis, während die Kantone Graubünden und Unterwalden keine Vereine mit über 40 Mitgliedern aufweisen. Die grösste Gesellschaft des Eidgenössischen Musikvereins ist die «Harmonie nautique» in Genf (107 Mitglieder).

Der Eidgenössische Musikverein setzt sich zum Ziel die Pflege, Förderung und Hebung der Blasmusik in der Schweiz, die Wahrung der Interessen der einzelnen Musikkorps, die Weckung der Begeisterung für die Musik bei der Jugend, die Ausbildung der für die Militärmusiken erforderlichen Trompeter und die Pflege wahrer Freundschaft und Kameradschaft und einer vaterländischen Gesinnung. Mit den beiden letzten Programmpunkten stellt sich der Verband bewusst auf nationalen Boden unter Wahrung politischer und konfessioneller Neutralität.

Die Mittel zur Erreichung der verschiedenen Ziele sind heute mannigfache: Veranstaltung von eidgenössischen Musikfesten mit Gesamt- und Einzelaufführungen (seit 1864), Unterhalt einer Musikbibliothek (seit 1911), Veranstaltung von Dirigentenkursen (seit 1919), Herausgabe eines eigenen Vereinsorgans (seit 1912), Förderung der kantonalen und regionalen Musiktage, Abschluss von Verträgen mit den Autorenverbänden.

Die älteste und im Volke bekannteste Einrichtung sind die eidgenössischen Musikfeste. Bis heute sind deren zwanzig abgehalten worden, nämlich

	Beteiligung	12	Sektionen
1864 in Solothurn			
1866 in Lausanne	<	14	<
1868 in Bern	<	25	<
1870 in Le Locle	<	13	<
1873 in Schaffhausen	<	6	<
1877 in Zürich	<	11	<
1880 in Biel	<	20	<
1886 in Luzern	<	15	<
1890 in Thun	<	18	<
1893 in Solothurn	<	21	<
1897 in St. Gallen	<	29	<
1900 in Aarau	<	42	<
1903 in Lugano	<	52	<
1906 in Freiburg	<	62	<
1909 in Basel	<	61	<
1912 in Vevey	<	37	<
1923 in Zug	<	188	<
1927 in La Chaux-de-Fonds	<	78	<
1931 in Bern	<	150	<
1935 in Luzern	<	163	<

Das nächste eidgenössische Musikfest (1940) wird in St. Gallen stattfinden.

Es ist interessant, an Hand der Festreglemente die mit der Zeit stets wachsenden Anforderungen an die Musikvereine zu verfolgen. Den eigentlichen Glanz- und Mittelpunkt der ersten Feste bildeten die Gesamtchoraufführungen. Anfänglich wurden fünf Chorstücke vorgetragen, zwei davon mussten klassische Kompositionen sein, eines ein Konzertmarsch und zwei waren Schrittmärsche für den Auf- und Abmarsch der Sektionen. Ungenügende Vorbereitung der Chorstücke wurde durch Ausschluss vom Wettspiel geahndet. Bei der Revision der Reglemente im Jahre 1925 verlangte man als Chorstücke nur noch zwei gehalt- und effektvolle Kompositionen. Als solche wurden an den zwei letzten Festen gespielt: «Festgruss» von Steinbeck und «Pro gloria et patria» von Friedemann (1931), «Schweizerhymne» von Peter, «Festgruss» von Steinbeck und «Schweizerpsalm» von Zwyssig (1935). Dass auch heute noch diese machtvollen öffentlichen Darbietungen grösstes Interesse finden, bewies die von gegen 10 000 Personen besuchte Gesamtauführung im Luzerner Stadion 1935.

Die Einzelvorträge der Vereine bestanden bis 1905 aus einer von diesen selbst gewählten Komposition. Die Reglemente verlangten vorzugsweise klassische Werke in guter Bearbeitung; Tänze, seit 1889 auch Märsche und Solostücke, waren vom Vortrag ausgeschlossen. Um den Festen mehr als bisher den Charakter von Leistungsprüfungen zu verleihen, wurde 1905 eine tiefgreifende Neuerung eingeführt: ausser dem selbstgewählten Werke hatten die Vereine künftig zwei weitere Stücke vorzutragen; das eine wurde ihnen vier Wochen vor dem Feste zum Studium zugestellt (Aufgabestück) und sollte besonders die Fähigkeiten des Dirigenten erweisen, das andere war am Feste selber vom Blatte zu spielen (Primavistastück) und diente zur Prüfung der Leistungsfähigkeit der Aktiven. Beide Kompositionen mussten unverlegte und den Vereinen unbekannte Werke sein. Mit der Komposition wurden Fachleute betraut, die sich in der Blasmusik auskannten — das war vor dreissig Jahren noch keineswegs selbstverständlich. Erwähnt seien Peter Fassbaender, Hans Böhm, Lothar Kempter, Franz von Blon, Paul

Gilson, C. A. Richter, Karl Schell. Durch sie wurde, auf Veranlassung des Eidgenössischen Musikvereins, allmählich eine wertvolle Originalliteratur für Blasmusik geschaffen.

Im Jahre 1905 wurde auch die seit 1889 übliche Einteilung der wettspielenden Vereine in Harmonie- und Blechmusiken durch die Einführung von zwei Schwierigkeitsklassen ergänzt. Ein Jahr vor dem Fest in Vevey (1911) erfuhr die Klasseneinteilung eine neue Umgruppierung, jede Kategorie wurde in zwei Divisionen zerlegt (sehr schwierige, schwierige, mittelschwere und leichtere Kompositionen). Die drei obern Divisionen hatten, wie bisher, Selbstwahl-, Aufgabe- und Primavistastück zu spielen, die zweite Division der zweiten Kategorie wurde vom Primavistaspiel befreit.

Nach den Erfahrungen des ersten Festes nach dem Weltkrieg änderte man 1925 die Klasseneinteilung von Grund auf: an Stelle der bisherigen vier traten sechs Klassen, indem man oben die Höchstklasse (ausserordentlich schwierige Kompositionen) und unten die fünfte Klasse (sehr leichte Kompositionen) anfügte. Die Aufgaben der wettspielenden Vereine wurden ebenfalls neu umschrieben: alle Vereine hatten ein selbstgewähltes Werk und ein vier Wochen vor dem Fest zugestelltes Aufgabestück zu spielen, die Höchstklasse zudem einen Stundenchor, das heisst ein unverlegtes Werk, zu dessen Studium am Feste eine Stunde Zeit zur Verfügung stand, die Klassen I, II und III je ein Primavistastück. Die Einteilung in Schwierigkeitsklassen blieb seither unverändert, dagegen wurden die Wettspielforderungen 1933 nochmals revidiert. Für die vier obern Klassen liess man das Aufgabestück fallen, der ersten Klasse wies man, statt des Primavistaspiels, ebenfalls einen Stundenchor zu. Für alle Vereine wurde der Marschmusikwettbewerb obligatorisch eingeführt, nachdem die Versuche mit einem Fakultativum gar keine befriedigenden Resultate gezeitigt hatten. Man wollte damit die Vereine zwingen, ihrem ureigensten Gebiete vermehrte Aufmerksamkeit zu schenken.

Nur am ersten eidgenössischen Musikfest, 1864 in Solothurn, war auf eine fachmännische Beurteilung der Einzelvorträge verzichtet worden, da man fürchtete, eine mit dieser Beurteilung verbundene Rangordnung könnte zu

unerfreulichen Rivalitäten führen und dadurch den jungen Verband gefährden. Aber schon die Lausanner Festleitung führte die Beurteilung durch ein dreigliedriges, aus Berufsmusikern bestehendes Kampfgericht ein. Mit der Zunahme der Beteiligung und der Erweiterung der Aufgaben der Vereine musste sich die Zahl der Kampfrichter erhöhen. So benötigte das Fest in Luzern (1935) für die Beurteilung der Selbstwahl- und der Pflichtstücke fünf aus je drei Experten bestehende Kampfgerichte, ferner zwei Kampfgerichte aus je zwei Fachmusikern und einem höhern Offizier für die Beurteilung der Marschmusik. Die Experten beurteilen jeden Vortrag nach harmonischer Reinheit, rhythmischer Genauigkeit, Dynamik, Auffassung, Gesamteindruck (einschliesslich Tonbildung). Die drei ersten Faktoren werden von je einem Experten gesondert, die übrigen von allen gemeinsam beurteilt. Nach dem Feste erstatten die Experten einen schriftlichen Bericht, worin die Leistungen einer eingehenden Kritik unterzogen werden. Diese Berichte sind nicht nur für die Beteiligten, sondern für alle Vereine Fundgruben von praktischen Ratschlägen in technischer und musikalischer Hinsicht, die beiden letzten (1931 und 1935) sind stattliche Bände von gegen 300 Seiten.

Als Auszeichnung erhalten die Vereine Kränze und Diplome, die Verabfolgung von Naturalgaben wird dem Belieben der festgebenden Vereine anheimgestellt; Geldpreise, wie sie zum Beispiel Frankreich kennt, sind nicht üblich.

Den eidgenössischen Musikfesten verdanken wir in erster Linie den grossen Fortschritt, den die Blasmusik in den letzten Jahrzehnten gemacht hat. Der durch das Wettspiel geweckte Antrieb, es andern gleich zu tun, hat zu mannigfachen Verbesserungen im instrumentalen Aufbau und zu allgemein sorgfältigerer Wahl der Vortragsstücke geführt. Die Schmalz- und Rührstücke einer sentimentalischen Epoche sind grösstenteils verschwunden. Freilich kann das Jagen nach Punkten, das bei einer Bewertung mit Rangordnung fast unvermeidlich auftritt, zu unerfreulichen Erscheinungen führen; man kann auch die Auffassung vertreten, eine Rangordnung nach Punkten vertrage sich überhaupt nicht mit ernsthafter Musik. Aber unsere Musikfeste sollen und wollen keine blossen Konzertveranstaltungen sein, sondern

Leistungsprüfungen und Leistungsausweise. Und diesen Zweck erfüllen sie. Zwei Aeusserungen mögen dies bestätigen. Nach dem letzten Fest (Luzern 1935) schrieb J. B. Hilber: «Kern des Festes war die musikalische Leistung. Wir hörten durchwegs Gutes, sehr viel Ausgezeichnetes, oft genug schlechthin Vollendetes» und Werner Wehrli: «Es ist schwer zu sagen, von was man an diesem Feste stärker beeindruckt worden ist, ob von den im allgemeinen auf erstaunlicher Höhe stehenden einzelnen Vorträgen als solche, oder von der sich dabei manifestierenden ergreifenden Treue zur Sache.» Es sind nicht etwa bloss die städtischen Vereine mit ihrer voll ausgebauten Instrumentation, die diesen Fortschritt verkörpern, sondern er findet sich ebenso sehr, wenn auch natürlich in bescheidenerem Rahmen, bei den kleinen und kleinsten Vereinen, die meist unter sehr schwierigen Verhältnissen arbeiten müssen, deren Mitglieder, in Berg-gegenden, nicht selten stundenlange Wege zur Probe zurücklegen und bei denen die Anschaffung guter Instrumente oft fast unüberwindliche finanzielle Schwierigkeiten bietet.

In gleicher Weise wie der Eidgenössische Musikverein, veranstalten auch die ihm angeschlossenen kantonalen und regionalen Verbände ihre Musikfeste. Sie können in der Regel vier, höchstens fünf Schwierigkeitsklassen; die an die Vereine gestellten Anforderungen sind ähnlich denen des eidgenössischen Verbandes. Die Kampfgerichte bestehen jedoch meistens aus einheimischen Musikern, wobei auch das fachlich tüchtige Laienelement beigezogen wird. Mehr der Pflege der Kameradschaft dienen die in den Kantonen je-weisen in den musikfestfreien Jahren durchgeführten Musiktage. Die Vereine tragen dort in der Regel ein Stück vor, das durch einen Experten begutachtet wird. Eine Einteilung in Schwierigkeitsklassen findet nicht statt, auch keine Rangordnung. Man hat in den letzten Jahren da und dort versucht, die Vorträge an diesen Musiktagen in den Rahmen eines Konzertprogrammes einzuordnen, um dadurch gleichzeitig für die musikalische Bildung der Hörer zu wirken. Es wäre zu wünschen, dass diese Bestrebungen, die durchaus im Interesse der Musikipflege liegen, von Erfolg begleitet wären.

Ein Problem, das bei jedem Fest, aber auch bei jedem

grossen Blasmusikkonzert, immer wieder auftaucht und auf das besonders von Fachleuten nachdrücklich stets wieder hingewiesen wird, ist das der Literatur. Original oder Bearbeitung? Den kleineren Vereinen stehen Originalkompositionen in genügender Anzahl zur Verfügung, wobei allerdings an den musikalischen Wert leider nicht immer ein strenger Masstab angelegt werden darf. Die mittleren und grossen Korps sind dagegen fast ausschliesslich auf Bearbeitungen angewiesen. Ob und wie weit die Bearbeitung berechtigt sei, darüber gehen die Auffassungen auseinander. Es genügt aber nicht, nur die Berechtigung von Bearbeitungen abzulehnen, ohne sagen zu können, was dann an ihre Stelle treten sollte. Dass Komponisten selber der Blasmusikbearbeitung ihrer Werke durchaus nicht immer entgegen sind, beweisen Liszt und Wagner, die solchen Arbeiten zustimmten, und, aus neuester Zeit, Casella, Respighi und Richard Strauss. Wesentlich bleibt, wie die Bearbeitung beschaffen ist. Und da ist zu sagen, dass heute die Leiter der grossen, leistungsfähigen Korps diese Bearbeitungen für ihre Vereine selber besorgen (wie zum Beispiel «Till Eulenspiegels lustige Streiche» von Richard Strauss durch J. H. Müller oder Strawinskys «Feuervogel» durch Stephan Jaeggi) oder doch nur von Meisterhand geschaffene Transkriptionen verwenden. Ferner darf man eines nicht vergessen, auch wenn man Bearbeitungen nicht billigt: die Blasmusikgesellschaft ist es, die dem grossen Publikum heute — trotz Radio — die Bekanntschaft mit den grossen Werken der Musikliteratur vermittelt; ihre Vorträge erreichen auch den Hörer, der den Sinfoniekonzerten der Orchester fern bleibt. Auch ist nicht zu unterschätzen, welch wertvolle musikalische Schulung beim eingehenden Studium der Meisterwerke der einzelne Bläser geniesst. Und dass die Wiedergabe einer Bearbeitung künstlerisch einwandfrei möglich ist — soweit bei Laien davon überhaupt gesprochen werden darf — davon zeugen die Urteile der Kampfrichter und der Fachmusiker unter den Hörern an den letzten eidgenössischen Musikfesten. Bei allen Pressebesprechungen taucht aber stets der Wunsch nach Blasmusik-Originalwerken auf, ein Wunsch, dem von Seite schweizerischer Komponisten noch recht wenig Folge gegeben wurde.

Wenn man, um einen Ueberblick über das heutige Repertoire unserer Blasmusiken zu erhalten, den Katalog der Musikbibliothek, die jeweils vor einem Musikfest veröffentlichte Liste von Wettstücken oder die in der Zeitschrift erscheinenden Konzertprogramme durchgeht, so erhält man eine Idee davon, mit welcher Unbekümmertheit um fachmusikalische oder musikhistorische Bedenken die Musikschätze vom Barock bis zur Moderne geplündert werden: Sinfonien und Sinfoniesätze von Beethoven, Berlioz, Haydn, Dvorak, Mozart, sinfonische Dichtungen von Liszt, Dukas, Respighi, Rimsky-Korsakow, Smetana und Richard Strauss, Ouverturen aller Meister (der Bibliothekskatalog verzeichnet allein rund 400), Fantasien aus Opern und Operetten. Wie weit heute unsere grössten Vereine in den Bereich der Moderne vorgedrungen sind, beweisen die Auführungen von Strawinskys «Feuervogel», von «Till Eulenspiegel» und «Don Juan» von Richard Strauss und Dukas' «Zauberlehrling», um nur einige der repräsentativsten Werke zu nennen.

Auf dem Gebiete der Marschmusik machte sich lange Zeit eine sehr starke Abhängigkeit vom Auslande bemerkbar; heute aber besitzen wir ein reichhaltiges und gutes eigenes Marschrepertoire, an dessen Schaffung und Vermehrung die namhaftesten Leiter unserer Vereine selber tätigen Anteil haben. Auch die obligatorischen Marschmusikwettbewerbe haben sich in der Wahl der Märsche wohlthätig ausgewirkt.

Hand in Hand mit der musikalischen Aufwärtsentwicklung unserer Vereine hinsichtlich des Repertoires ging eine neuen Anforderungen weitgehend Rechnung tragende Anpassung der instrumentalen Besetzung.

Ueber die Besetzung der Blasmusikkorps in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts sind wir nur lückenhaft unterrichtet. Einige Beispiele mögen genügen. Die (militärische) Feldmusik Luzern (heute Stadtmusik) wies 1829 folgende Besetzung auf: Es-Klarinette, B-Klarinetten, kleine Flöte, Fagott, Serpent, Trompeten, Hörner, Posthorn, Posaune und Schlagzeug. Die Musique militaire Les Armes Réunies in La Chaux-de-Fonds bestand im Jahre 1834 aus zwei Trompeten, zwei Ophikleiden, einer Zugposaune, zwei Flügelhörnern, einem Es-Kornett, einem Posthorn, einer Es-

Klarinette aus Messing, einer kleinen Flöte aus Messing, sowie weitem, in der Aufzählung nicht benannten Blechinstrumenten. Die Berner Garnisonsmusik (heute Stadtmusik) nennt im Jahre 1816 als Instrumentation: erste und zweite Klarinette in Dis, erste und zweite obligate B-Klarinette, erste und zweite Begleit-B-Klarinette, erste und zweite kleine Flöte, drei Hörner, zwei Trompeten, zwei Fagotte, drei Posaunen, Serpent, Schlagzeug. Mit welcher bescheidener Besetzung sich die ersten Dorfmusiken begnügen mussten, zeigt zum Beispiel die Gründungsurkunde der Musikgesellschaft «Frohsinn» Laupersdorf (Solothurn) aus dem Jahre 1824: zwei Trompeten, ein Waldhorn, zwei Posthörner, eine kleine Flöte und zwei Fagotte; später traten hinzu einige B-Klarinetten, eine Ophikleide und eine grosse Trommel. Da und dort werden von Musikgesellschaften noch heute alte Instrumente aus der Gründungszeit pietätvoll aufbewahrt.

Wenn wir die heute üblichen Besetzungen unserer Musikvereine betrachten, so können wir feststellen, dass sich in den verschiedenen Landesteilen der Einfluss der gleichsprachigen Nachbarländer im Aufbau der Korps zeigt. Dieser Einfluss ist nicht nur dem Gebrauch der aus diesen Ländern stammenden bearbeiteten Literatur zuzuschreiben, sondern hauptsächlich der Tatsache, dass vielerorts die beispielgebenden grossen Vereine von ausländischen Dirigenten geleitet wurden und werden, die in ihren Vereinen die Besetzungstypen ihrer Heimat zur Anwendung brachten. Dies war um so leichter möglich, als bei uns nicht, wie im Ausland, die Militärmusik als Vorbild für die zivilen Musikkorps dienen konnte, da ihr schwacher Bestand (21 Mann) nur gerade ausreicht, gute Marschmusik zu machen und leichtere Konzertstücke vorzutragen.

Im deutschsprechenden Teile der Schweiz lehnen sich die Besetzungen an deutsche Vorbilder an, besonders an die Militärmusik der Vorkriegszeit. In den kleinen Harmoniemusiken finden wir Flöte (nicht immer), Klarinetten, Flügelhörner, Trompeten, Alt- und Tenorhörner, Ventilposaunen und Bässe. Die mittleren Harmoniemusiken erweitern diese Besetzung durch Heranziehung von Oboe und Fagott und ersetzen die Althörner und Ventilposaunen durch Wald-

hörner und Zugposaunen. Das Schlagzeug wird durch Pauken ergänzt. Voll ausgebaute Blasorchester (erste Klasse und Höchstklasse) weisen, ohne Berücksichtigung lokaler Abweichungen, etwa folgende Besetzung auf: Flöten, Oboen, Englisch Horn, Es-Klarinetten, B-Klarinetten (stark besetzt), Alt- und Bassklarinetten, Fagott, Cornets, Flügelhörner, Trompeten, Waldhörner, Tenorhörner, Bariton, Zugposaunen, Bässe, Streichbässe (nicht überall), Pauken und Schlagzeug. Für die Ausführung moderner Werke wird da und dort auch die Harfe besetzt. Der Rohrbass (*Contrabasso ad ancia*) findet sich meines Wissens nur in der Stadtmusik Winterthur. Saxophone sind in den Harmoniemusiken der deutschsprechenden Schweiz selten, verhältnismässig häufig dagegen in den Blechmusikkorps, besonders gegen die Westschweiz hin. Als Mindestbesetzung für eine reine Blechmusik sieht der Eidgenössische Musikverein vor: Es-Cornett, Flügelhörner, Althörner, Tenorhörner, Bariton, Trompeten, Bässe. Die gleiche Besetzung, jedoch mit Posaunen, weisen auch unsere Bataillonsmusiken auf. Bei den grossen Blechmusikkorps ist die Besetzung an Blechinstrumenten ähnlich derjenigen bei den Harmoniemusiken, Cornetts und Trompeten eher stärker.

Der Aufbau der westschweizerischen Harmoniemusikkorps lehnt sich an die französische und belgische Besetzung an; ausser dem vollbesetzten Klarinettensatz verwenden sie auch das Saxophonquartett oder -Quintett. Die Saxophone treffen wir auch in den westschweizerischen Blechmusikkorps, die dadurch eine wertvolle Möglichkeit grösserer Farbgebung besitzen als die reinen Blechmusiken.

Die tessinischen Harmoniemusiken (Blechmusiken gehören dem Eidgenössischen Musikverein im Tessin keine an) orientieren sich nach italienischen Vorbildern. In den kleineren Korps finden wir ungefähr dieselbe Instrumentation wie in den übrigen Landesteilen, statt des Es-Basses den F-Bass, Posaunen fehlen oft. Die Stadtmusik Lugano, welche die nach dem System der italienischen Reformer Ranalli und Vessella aufgebaute Grande Banda repräsentiert, zeigt folgende Besetzung: Flöten, Oboe, As-Klarinette, Es-Klarinette, B-Klarinetten, Alt- und Bass-Klarinetten, Saxophon-Quintett, Rohrbass (*Contrabasso ad ancia*), Hörner, B-Cor-

nette, Es-Trompeten, Basstrompete, Tenorposaunen, Bassposaunen, Es-Cornett, Flügelhörner, Althörner, Tenorhörner, Bariton, Bässe und Kontrabässe, Schlagzeug. Streichbässe sind nicht vorhanden.

Zahlenmässig überwiegen in der Schweiz die Blechmusikkorps bei weitem (etwa 900 gegen 320), am stärksten vertreten sind sie in der Westschweiz, stark auch in den Kantonen Baselland, Aargau, Appenzell, Thurgau, Luzern, Uri und Graubünden, während in Zürich, Schwyz, Glarus, Zug, Unterwalden und Baselstadt mehr Harmoniemusiken zu finden sind.

Bei den hohen Anforderungen, die heute nicht nur an die grossen, sondern auch an mittlere und kleine Vereine gestellt werden, ist die Person des künstlerischen Leiters von ausschlaggebender Bedeutung. Die meisten der grossen Korps, aber auch zahlreiche mittlere und kleine werden heute von Berufsmusikern geleitet, die entweder aus unseren Berufsschulen hervorgegangen sind oder eine ausländische Militärkapellmeisterlaufbahn hinter sich haben. Der grösste Teil der Dirigenten rekrutiert sich aber aus dem Laienstande, hunderte von ihnen leiten ihre Vereine aus reinem Idealismus; denn die meisten dieser Gesellschaften wären finanziell gar nicht in der Lage, ihren Leiter für seine Arbeit zu entschädigen. Diese Pioniere der Volksmusik verdanken ihre musikalische Bildung entweder ihrem Berufe (Lehrer), ihrer militärischen Tätigkeit (Spiel-Unteroffiziere), ihrer Mitwirkung im Verein oder einem vom Eidgenössischen Musikverein veranstalteten Dirigenten-Kurs. Diese Kurse wollen und können keine musikalische Berufsbildung ersetzen, sie vermögen aber begabten Teilnehmern wenigstens grundlegende Kenntnisse zu geben, die sie befähigen, besser als vorher, ihre Pflichten als Vermittler wertvollen Kulturgutes auszuüben. In einem Kurs A werden die notwendigsten musiktheoretischen Kenntnisse (Harmonielehre), das Transponieren und das Taktieren der gebräuchlichsten Taktarten gelehrt. Im Kurs B, der den erfolgreichen Besuch des Kurses A oder mindestens gleichwertige Vorbildung voraussetzt, wird die Harmonielehre erweitert, einfache Sätze werden instrumentiert, Dirigierübungen mit Musikkorps vermitteln die Kenntnis der praktischen Tätigkeit. Der Ge-

hörbildung wird in beiden Kursen besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Kurse A und B stehen unter der Leitung erfahrener Blasmusikdirigenten, sie dauern je fünfzehn Wochen zu vier Unterrichtsstunden. Für ganz vorzüglich vorbereitete Kandidaten wird ein Kurs C geführt, der einem schweizerischen Konservatorium angegliedert wird und 35 Wochen zu je vier Stunden dauert. Sein Programm umfasst Gehörübungen, einfache Kontrapunktlehre, Formenlehre und Analyse, Musikgeschichte, Kenntnis der Blasmusikliteratur, Instrumentation für Blasmusik, Dirigierpraxis. Seit 1919 haben in diesen Kursen gegen 1100 Teilnehmer die Grundlagen als Leiter von Blasmusikvereinen und von Militärmusikkorps geholt!

Eine sehr wertvolle Hilfe bei der Programmgestaltung leistet den Dirigenten die vom Eidgenössischen Musikverein vor rund dreissig Jahren gegründete Musikbibliothek. Sie enthält über 2000 Werke aller Gattungen der Blasmusikliteratur in Partitur oder guter Direktionsstimme und meist auch in Einzelstimmen. Sie kann von allen dem Verband angehörenden Vereinen kostenlos benützt werden. Der erzieherische Einfluss, den sie ausübt, macht sie zu einem wichtigen Bestandteil der Verbandseinrichtungen. Wie sehr die Musikbibliothek einem Bedürfnis entspricht, zeigt die rege Benützung, die vor Festen jeweils fast beängstigenden Umfang annimmt, indem die Vereine dann Material für Uebungen im Vomblattlesen und für Stundenchöre, aber auch Orientierungsmaterial bei der Wahl der Wettstücke brauchen. Die Bibliothek steht unter der ständigen Kontrolle der aus Fachleuten zusammengesetzten Musikkommission des Eidgenössischen Musikvereins. Diese besorgt die Einteilung der vorhandenen Werke nach Schwierigkeitsklassen, sie veranlasst Neuanschaffungen und Ersatz veralteter Arrangements durch bessere neue.

Alle vier Jahre, je im Jahre vor dem nächsten eidgenössischen Musikfest, gibt die Musikkommission eine Liste der in der Bibliothek vorhandenen Werke heraus, die sich als Wettspielstücke eignen. Diese Publikation erfolgt in dem kleinen, als Taschenkalender gestalteten Jahrbuch des Verbandes. Der Taschenkalender enthält ferner alljährlich die Statistik sämtlicher kantonalen und regionaler Ver-

bände des Eidgenössischen Musikvereins, sowie weiterer Volksmusikverbände, einige kurze Musikerbiographien und verschiedene kleinere Aufsätze über allgemein musikalische Fragen oder solche der Blasmusikpraxis.

Seit dem Jahre 1912 besitzt der Eidgenössische Musikverein ein eigenes Vereinsorgan. Es dient der Förderung der Tätigkeit des Verbandes und seiner Glieder und als Bindeglied zwischen den einzelnen Sektionen. Bis 1935 erschien es unter dem Namen «Schweizerische Zeitschrift für Instrumentalmusik — Revue suisse de musique instrumentale». Zu Beginn des 26. Jahrganges wurde dieser lange Titel gekürzt in «Schweizerische Instrumentalmusik — L'Instrumental suisse — Instrumentale svizzero».

Das Blatt bringt in erster Linie alle offiziellen Mitteilungen des Eidgenössischen Musikvereins und der ihm angeschlossenen kantonalen und regionalen Verbände, die Berichte über Musikfeste und andere Veranstaltungen und die Berichte über Vereinsanlässe. Der Belehrung der Bläser dienen Aufsätze allgemein musikalischen Inhalts, Arbeiten über Fragen der Blasmusik und der Instrumentenlehre, sowie Artikel rein technischen Inhalts. Der Mitarbeiterkreis umfasst ausser tüchtigen schweizerischen Fachleuten und Laien auch einige ausländische Kräfte. Die «Schweizerische Instrumentalmusik» wird auch vom Schweizerischen Tambourenverband als offizielles Organ benützt, ebenso von der «Amicale», der westschweizerischen Dirigentenvereinigung. Für jeden Verein besteht die Pflicht zum Abonnement einer durch die Statuten festgelegten Anzahl Exemplare der Zeitschrift.

Ausser den im Eidgenössischen Musikverein zusammengeschlossenen kantonalen und regionalen Verbänden bestehen noch zwei weitere Blasmusikvereinigungen: der Verband schweizerischer Posaunenchoräle und der Schweizerische Arbeitermusik-Verband.

Die im Verband schweizerischer Posaunenchoräle zusammengeschlossenen Musikvereine verkörpern eine durch ihren kirchlichen Zweck bestimmte Sonderbewegung im musikalischen Leben unseres Landes. Angeregt durch ähnliche Gründungen in Deutschland, entstanden zwischen 1870 und 1880 die ersten Vereine dieser Art in der Schweiz. Der Name

«Posaunenchor» gab und gibt zu vielen Missverständnissen Anlass; denn diese Vereine weisen, abgesehen von einzelnen missglückten Versuchen mit verschiedenen Posaumentypen, die normale Besetzung einer Blechmusik auf. Das Repertoire der Posaunenchöre beschränkt sich nicht nur auf kirchliche Musik, sondern zieht alle der Blasmusik erreichbaren Kompositionen herbei, ausser Tanzmusik. Im Herbst 1907 schlossen sich einige Posaunenchöre zu einem Verbands zusammen, als dessen Zweck die Förderung der religiösen Musikpflege im besonderen und die musikalische Weiterbildung der Mitglieder im allgemeinen festgelegt wurde. Zur Erreichung dieses Zweckes dient ein seit der Verbandsgründung erscheinendes eigenes Organ (zuerst «Schweizer Posaunenchor», seit 1918 «Evangelische Musikzeitung»), ein eigener Musikverlag, der dem anfänglich sehr fühlbaren Mangel an geeigneter Literatur durch wertvolle Publikationen steuerte, die Kreis- und Bundesfeste und die regelmäßigen Frühmusiken an Sonntagen. Dem Verbands gehören heute 80 Vereine an. Zur Schulung von Dirigenten und Bläsern veranstaltet der Verband zeitweise praktische Kurse. Viele Kirchenbehörden haben die Bedeutung der Posaunenchöre für das Gemeindeleben erkannt und ziehen sie in weitgehendem Masse heran.

Der Schweizerische Arbeitermusik-Verband wurde im Jahre 1919 gegründet. Es gehören ihm 50 Vereine an, allerdings nicht nur Blasmusikgesellschaften, sondern auch Orchester und Handharmonikaklubs. Er veranstaltet für seine Sektionen Musikfeste und Musiktage, unterhält eine Musikbibliothek und gibt eine eigene, vierteljährlich erscheinende Zeitschrift «Fanfare» heraus.

DAS VOLKSLIED UND SEINE ERNEUERUNG

VON ALFRED STERN

Der erste bemerkenswerte Beweis lebendigen Volksliedinteresses in der Schweiz ist die 1813 begonnene Herausgabe der «Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern» durch Gottlieb Jakob Kuhn, die später von Joh. Rud. Wyss 1818 und 1826 erweitert wurde. Ihr vorausgegangen waren «Acht Schweizer Kühreihen mit Musik und Text», die für das Alphirtenfest zu Unspunnen im Jahre 1805 erschienen sind und nachher in die grosse Sammlung übernommen wurden. Dieses Hirtenfest ist der erste Vorläufer unserer heutigen Aelpler- und Trachtenfeste, zugleich bezeugt es den Anfang einer neuen Auffassung vom Volksliede und von der Volksmusik. Wenn auch die «Acht Schweizer Kühreihen» in einer etwas zurechtgemachten Form, also nicht ganz echt wiedergegeben wurden, so ist ihr Erscheinen für uns doch das erste Zeichen bewusster Beschäftigung mit dem wirklichen Volkslied seitens der Gebildeten in unserem Lande. Bei diesem Hirtenfest erfuhr das Volkslied, wie auch das Alphornblasen und die verschiedenen Hirtenspiele: Ringen, Steinstossen, Gäuerlen, eigentlich die erste öffentliche Anerkennung und sogar eine gewisse obrigkeitliche Förderung. Vorher, im achtzehnten Jahrhundert, hatten wohl einzelne Gelehrte volkskundliche Studien gemacht und waren Mitglieder der helvetischen Gesellschaft bemüht, volkstümliche Lieder zu schaffen und herauszugeben. Aber vom echten Volkslied hatte man keinen Begriff. Herders neue Auffassung vom Wesen und Wert des Volksliedes war noch nicht durchgedrungen. Man legte falsche volkserzieherische und politische Absichten in die Liedertexte und vielfach übersah man die hohe Bedeutung der Singweise für das Lied. Noch früher, im siebzehnten Jahrhundert, hatte das Volkslied in der dünnkelhaften Welt der Gelehrten und der Oberen des Volkes keinen Platz. Ja, es war, als nicht standesgemäss, verachtet. Aus dieser Zeit ist gewiss viel echtes

Volksgut an Liedern untergegangen, weil das Interesse der Gebildeten fehlte. Denn meist sind es nicht die Träger der Lieder selbst, sondern Leute aus höheren Ständen, die die Lieder aufschreiben, sammeln und der Nachwelt überliefern. Glücklicherweise gab es aber zu allen Zeiten einzelne Liebhaber von Volkspoesie, die sich eigene Lieder-sammlungen anlegten, wodurch uns manches schöne Lied aufbewahrt wurde. Oft sind diese handschriftlichen Lieder-hefte und Bücher mit liebevoller Schönschreibekunst angelegt und volkskünstlerisch verziert, besonders deren Titelblätter (vergleiche die Bildbeigabe: Titelblätter von Bündner Liederbüchern). Unsere Bibliotheken besitzen solche Sammlungen neben vielen alten Drucken, zum Beispiel von «Fliegenden Blättern», auf denen aber leider meist nur der Text steht, während die Melodie als bekannt vorausgesetzt und höchstens durch eine Bemerkung: «zu singen in der wyss...» genannt wird. Auch in den Chroniken des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sind uns alte Liedertexte erhalten geblieben, die uns neben den Liederhandschriften und Sammelbänden einen guten Begriff vom schweizerischen Lied des Heldenzeitalters geben.

Das Grosse und wichtige an der Sammlung von Kuhn und Wyss war, dass alle Lieder mit Melodien erschienen sind. Dadurch konnte die Ausgabe, im Gegensatz zu der ungefähr gleichzeitig erscheinenden deutschen Volksliedersammlung «Des Knaben Wunderhorn» und der deutschen Volksliederausgabe von Herder zur wirklichen Anregerin des Volksgesanges werden. Die Singweisen waren von Ferdinand Huber sogar mit Klavier- und Gitarrenbegleitung versehen worden, die wohl ihren Teil zur Verbreitung der Lieder beigetragen haben. Die Herausgeber steuerten auch selbst einige neue Lieder bei. So vermochte vor allem der Sigriswiler Pfarrer Gottlieb Jakob Kuhn einige Gedichte zu schaffen und Melodien zu finden, die dank ihrer echt volkstümlichen Haltung Volkslieder geworden sind und zum Teil heute noch im Volksmund leben. Neben Ferdinand Huber schufen auch die beiden Solothurner Aloys Glutz und Johann Lüthy manches Lied, das heute noch lebendig ist. Es sind jene leicht verzierten und geschwungenen Weisen, denen ihre Erfinder gerne einen jodelartigen Schlussteil fol-

gen liessen, und die wohl als die Vorläufer des Jodelliedes gelten können, das heute in gewissen Volkskreisen so sehr beliebt ist.

Die Art der neuen Lieder und all diese Ausgaben bekunden ein neu erwachtes Interesse für die volkstümliche Musikpflege. Ferdinand Huber leitete 1826 und 1827 die ersten Kurse für Alphornbläser in Grindelwald, und an den beiden Kursen wurden Alphörner an junge Leute kostenlos abgegeben, die sich verpflichteten, das Alphornblasen im Freien eifrig zu betreiben. Auch der originellen Appenzeller Streichmusik mit Hackbrett wandte Huber seine Aufmerksamkeit zu und veröffentlichte in den Kühreihen und Volksliedersammlungen einige von ihm aufgezeichnete Volkstanzmusiken in der originalen Besetzung für Geige, Hackbrett und Streichbass.

Der Kuhn-Wyss'schen Sammlung folgten weitere Volksliedersammlungen und -Neuausgaben. Nicht alle waren aber für die Wiederbelebung und Erhaltung des Volksliedes fruchtbar. Ein Hauptgrund: auf die Wiedergabe der Melodien wurde sehr oft verzichtet und damit dem Liede die Flügel beschnitten, die es in das Volk hinaus hätten tragen können. Die Sammler waren, wie die Vorläufer Herders, mehr nur literarisch interessiert an den Liedern und verkannten den Hauptanteil der Singweise am Wesen und an der Kraft des Liedes. Immerhin müssen wir diesen Männern dankbar sein für ihre Sammlertätigkeit. 1853 sammelt der Zürcher Oberländer Jakob Stutz die in seiner Kindheit gehörten Lieder und Balladen und die beiden Solothurner Bernhard Wyss und Franz Joseph Schild folgen 1863 und 1865 mit wertvollen Volksliedersammlungen seinem Beispiel. Angeregt von eingewanderten deutschen Forschern (Rochholz: «Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel in der Schweiz», 1857; Kurz: «Aeltere Dichter, Schlachten- und Volkslieder der Schweizer») beginnt auch die wissenschaftliche Forschung sich bei uns dem Volkslied zuzuwenden. Ludwig Tobler bringt 1882 und 1884 eine systematisch durchgearbeitete zweibändige Sammlung «Schweizerische Volkslieder» heraus, aber leider auch wieder ohne Melodien. Die später folgenden wissenschaftlichen Sammlungen, die meist gefördert von der «Schweizerischen Gesellschaft für Volks-

kunde» erschienen, bedeuten einen grossen Sprung vorwärts, bringen sie doch die Lieder meist vollständig, das heisst mit den Singweisen; hier sind die verdienstvollen Arbeiten von Alfred Tobler («Kühreihen, Jodel und Jodelied im Appenzell», 1890 und «Das Volkslied im Appenzellerland», 1903), Gertrud Züricher («Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern», 1902) und A. L. Gassmann («Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland», 1906) zu nennen. Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde bestimmte im Jahre 1906 eine Kommission für die Sammlung deutsch-schweizerischer Volkslieder und gründete im Volksliederarchiv in Basel eine schweizerische Sammelstelle für die Volkslieder aus dem ganzen Land. Im Sommer des gleichen Jahres begann der Berner Philologe Otto von Greyerz eine schweizerische Volksliedersammlung, die für die Erhaltung und Erweckung des Volksliedes in unserm Lande von grösster Bedeutung wurde. Er ging mit der Ausgabe seiner vom Maler Rudolf Mürer illustrierten sechs Bändchen «Im Röseligarte» wieder einen tüchtigen Schritt voran, indem diese Veröffentlichungen (obschon sie erfreulicherweise im Anhang wertvolle Quellenangaben, Texterläuterungen und vergleichende Hinweise enthalten) geradewegs für das singende Volk gedacht waren. Im Jahre 1914 kamen die Lieder der ersten fünf Bändchen auch in zwei Bänden mit Klavier- und Gitarre-Begleitung heraus, besorgt von Gottfr. Bohnenblust. Diese Sammlung erreichte eine so grosse Verbreitung im Volk, dass die «Röseligartenlieder» bereits zu einem Begriff geworden sind. Der Herausgeber hat das sehr grosse Verdienst, an der Jahrhundertwende dem schweizerischen Volksliedersingen den entscheidenden Anstoss versetzt zu haben. Es ist gleichsam eine verstärkte Wiederholung der Anregung, die von der Kuhn-Wyss'schen Sammlung hundert Jahre früher ausging. Die Sammlertätigkeit in einzelnen Landschaften war fortgesetzt worden von Aristide Baragiola in der deutschschweizerischen Sprachinsel Gurin des Tessins («Il canto popolare a Bosco o Gurin», 1891), im Aargau durch G. Wiederkehr («Das Volkslied. Mit Beispielen aus dem Freiamte», 1909) und S. Grolimund («Volkslieder aus dem Kanton Aargau», 1911), im Kanton St. Gallen durch Lita Senn-Rohrer («Stubetlieder aus dem Werdenberg»,

1911) und im Kanton Solothurn durch S. Grolimund («Volkslieder aus dem Kanton Solothurn», 1910).

Der Weltkrieg brachte mit der schweizerischen Grenzbesetzung dem Volksliedersingen in allen Schichten des Volkes durch das Soldatenlied starken und nachhaltigen Antrieb. Der bekannte Soldaten- und Lautensänger Hanns in der Gand hat das hauptsächliche Verdienst auf diesem besondern Teilgebiet der neuen Volksliedwelle, die durch unser Land ging. In seinen Sammlungen «Schwyzerfänli» (drei Bändchen, 1915—1917) hat er «Ernste und heitere Kriegs-, Soldaten- und Volkslieder der Schweizer» aus dem sechzehnten bis neunzehnten Jahrhundert, dem Beispiel von Otto von Greyerz folgend, in praktischen Heftchen herausgegeben; 1921 folgte ein weiteres Heft «Alti Schwyzerlieder». Sein Vorsingen und gemeinsames Singenlassen dieser Lieder in den Soldatenstuben und an besondern Volksliederabenden verhalfen den Liedern auf die alte und natürlichste Art, durch die mündliche unmittelbare Uebertragung von Mund zu Mund, schnell und leicht zu neuem Leben und zu grosser Verbreitung. Damit ist erwiesen, dass der Soldatenstand, wie in frühern Zeiten unserer Eidgenossenschaft, Träger sein kann des lebendigen — wenn auch nicht immer des besten — Volksliedes. In der regelmässigen Dienstzeit liegen natürliche Möglichkeiten der Volksliederhaltung und «Pflege», auf die mit vollem Recht schon von verschiedenen Seiten hingewiesen worden ist. Als weitere Liedersammlungen, in denen schweizerische Volkslieder zu finden sind, wären noch zu erwähnen: die 1918-1922 erschienenen Hefte von Robert Gund (von denen eines Volkslieder aus der französischen und italienischen Schweiz enthält), das 1913 veröffentlichte Büchlein «s'Alphorn» von A. L. Gassmann, die «Schweizer Volkslieder», gesammelt von Carl Seelig und schliesslich die durch F. Niggli besorgte Neuausgabe der «Lieder aus der Heimat» von 1930. Vom gleichen Komponisten wurde auch das Volksliederspiel «Lasst hören aus alter Zeit», das Prof. Otto von Greyerz ca. 1920 herausgab, musikalisch bearbeitet.

Waren die bisher genannten Liederausgaben der Gesellschaft für Volkskunde eigentliche Materialsammlungen für Studienzwecke, so wurden später, dem Beispiel In der Gands

und Otto von Greyerz's folgend, von dieser Gesellschaft auch kleinere Hefte für die Hand des Volkes herausgegeben: Auf Veranlassung des Generalstabes der schweizerischen Armee erschienen zwei Hefte mit Soldatenliedern, je eines für die französische Schweiz (*Chants de Soldats*, 1917) und für die deutsche Schweiz (*Soldatenlieder*, 1918). Dann folgten zwei Hefte mit Weihnachts- und Neujahrsliedern aus der deutschen Schweiz (herausgegeben von Adèle Stoecklin, 1921) und ebensolchen aus der französischen Schweiz («*Vieux Noël's*», herausgegeben von Edgar Piguet, fussend auf der Sammelarbeit von Arthur Rossat, 1926).

Die Herausgabe solcher volkstümlicher Liederhefte mit französisch-sprachigen Volksliedern war erst möglich geworden, nachdem auch auf diesem Gebiete der Schweiz eine grosse Sammeltätigkeit vorausgegangen war, wieder gefördert von der Gesellschaft für Volkskunde, die im Jahre 1917 zwei Bände von Arthur Rossat herausgab, die grundlegende Arbeit über «*La chanson populaire dans la Suisse romande*» und den ersten Band der Liedersammlung «*Les Chansons populaires recueillies dans la Suisse romande*». Diesen folgte im Jahre 1930 ein zweiter Band, begonnen von Arthur Rossat und abgeschlossen von Edgar Piguet. — Auch veranlasste Hanns in der Gand eine romanische Parallel-Ausgabe zu seinem «*Schwyzzerfähnli*», die «*Vieilles chansons populaires et militaires de la Suisse romande et italienne*», die in den Jahren 1917/20 in drei Heftchen erschienen sind. Daneben gibt es die mehr von privater Seite geförderten Sammlungen aus einzelnen Landschaften. Der Maler J. Reichlen gab eine illustrierte Sammlung von Greyerzer Volksliedern (Kanton Freiburg) heraus, während der Musiker J. Juillerat eine grosse Sammlung von Volksliedern aus dem welschen Jura anlegte und einiges davon in eigener Bearbeitung für Chor herausgab, zum Beispiel «*Nos vielles chansons*», 1934. Hier sind auch die Chor-Liederbücher von Joseph Bovet («*Nos chansons*», 1929 und «*L'Alouette*», 1929) zu nennen, in denen vielfältiges Volksliedergut der französischen Schweiz verarbeitet ist, wie auch im «*Chansonnier du Pays romand*», der vom «*Choeur des Vaudoises*» schon 1922 herausgegeben wurde. Im Wallis haben die Musiker Haenni eine grosse private Sammlung von Volksliedern und Volksmusiken an-

gelegt; in den «Cahiers Valaisans de Folklore» (Basile Luyet) ist ein Heft mit geistlichen Volksliedern («Cantiques populaires de Savièse», 1930) von A. Paravy und G. Haenni herausgegeben worden, dem 1934 ein weiteres mit «Chansons valaisannes» von B. Rouiller folgte. Auch G. Doret liess in seinen Heften «Chansons de la vieille Suisse», neben von R. Morax ins Französische übersetzten deutschschweizerischen Liedern, Volkslieder aus dem Wallis erscheinen.

Für den Kanton Tessin sind bisher drei Arbeiten wichtig: Die in zwei Heften erschienene Sammlung «Canti popolari ticinesi» (E. Fisch, 1917), die feine Schrift von C. E. Valsangiacomo: «Canta la terra mia» (1931) und die mit Unterstützung der Volkskundegesellschaft herausgegebene wertvolle praktische Sammlung «Canzoni popolari ticinesi» von Hanns in der Gand (1933). Eine schon 1930 erschienene Ausgabe «Canti popolari della Svizzera italiana», besorgt von Lorenzo Zanetti enthält neben Tessinerliedern auch einige Volkslieder aus den italienischsprachigen Teilen Graubündens, dem Puschlav und dem Bergell.

Für Graubünden und das rätoromanische Volkslied ist grundlegend die grosse Sammlung von C. Decurtins: «Rätoromanische Chrestomatie». Dann das im Jahre 1913 erschienene Heft «Canzunettas da temp vegl» von Lina Lium und Martina Badrutt mit Volksliedern aus dem Engadin. Von privaten Sammlern sind mir bekannt der Lehrer Thomas Dolf (Tamins) und der Pfarrer Dr. Carl Fry (Truns) für das Oberländer Volkslied. Aus der Sammlung von Peider Mengiardi, Ardez, erschien bisher ein Heftchen «Sots e falilettas da temp vegl» (1935) mit Volksliedern und Spielliedern aus dem Engadin. Ein Kreis von Volksmusikfreunden gab ein Heft mit alten Bündner Tänzen heraus, in welchem die Tanzweisen der alten Seppli-(Streich-)Musik, nach der Ueberlieferung des Tanzgeigers Joseph Metzger, von Arrigo Pedrollo aufgezeichnet und mit Klavierbegleitung versehen sind. Sehr aufschlussreich ist die kleine, 1937 erschienene Studie von Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez über «Das Volkslied in Graubünden».

Diese Zusammenstellung kann wohl nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Jedoch dürften die wichtigsten und vor allem die praktischen Ausgaben alle genannt sein.

Wie ich hörte, sind durch die Förderung der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde umfassende Sammlungen von Volksliedern und Volksmusik im Wallis und in Graubünden durch Hanns In der Gand im Gange und zum Teil wohl schon abgeschlossen. Ein Teilergebnis dieser höchst verdienstvollen systematischen Sammlertätigkeit: «Die Pfeiferweisen aus dem Eifischtal» sind bereits 1931 neben kleineren Arbeiten und Berichten im Schweizerischen Archiv für Volkskunde veröffentlicht worden. Ist mit diesen Ausgaben schon eine grosse Arbeit geleistet, so ist auf dem Gebiete der systematischen Volksliedersammlung doch in allen Teilen der Schweiz noch sehr viel zu tun, da es höchste Zeit ist, diese Schätze der musikalischen Volkskunst vor dem Verschwinden für immer zu retten.

Nach der Jahrhundertwende waren es verschiedene Volksgruppen und Verbände, die neben der Gesellschaft für Volkskunde das Volkslied wieder aufgegriffen und in ihrer Weise an seiner Wiedererweckung mitwirkten. Die deutsche Jugendbewegung hat bei uns ihren Ableger im Schweizer Wandervogelbund gefunden, aus dessen Mitte heraus Hans Trüb im Jahre 1912 die Fahrtenlieder der Schweizer Wandervögel herausgab. Diese Sammlung ist zwar nicht rein schweizerisch, sie enthält sogar viele deutsche und einige romanische Lieder, aber sie ist ein reines Volksliederbuch, auch in der anspruchslosen Form der Lieder (ein- bis zweistimmig mit einfachster Gitarre-Akkordbezeichnung). Als solches hat es neben dem «Röselgarten» und dem «Schwyzerfänkli» einen starken Anteil am Wiedererwachen des Volksliedersingens in der Schweiz. Bis zum letzten Jahr, da ein kleiner «Nachtrag zu den Fahrtenliedern» (musikalisch bearbeitet vom Schreiber dieser Zeilen) neu erschienen ist, hat es in 42 000 Exemplaren erscheinen können. Ein Hauptzweig der Jugendbewegung in Deutschland entwickelte sich allmählich unter der Führung Fritz Jödes und Walther Hensels zur Jugendmusikbewegung und Singbewegung, die dann in ihren hauptsächlichen Arbeitsformen, den musikpädagogischen Kursen und Singwochen wieder auf unser Land übergriffen. Im Jahre 1927 fand unter der Leitung von Alfred Rosenthal-Heinzel in Rüdlingen die erste Singwoche auf Schweizerboden statt, der in den nächsten Jahren wei-

tere Singwochen folgten. Wenn auch diese ersten Singwochen unter deutscher Leitung standen, so waren es doch Schweizer, die dieser für die Volksliedauffassung bedeutungsvollsten Bewegung in der Schweiz Eingang verschafften, nachdem sie selbst an solchen Kursen in Deutschland davon ergriffen worden waren. Bald regten sich auch die dafür bereiten schweizerischen Kräfte. Schon an der zweiten Rüdlinger Singwoche waren Schweizer an der musikalischen Leitung mitbeteiligt, und der Schreibende hat in jenem Jahr, zusammen mit dem Musikwissenschaftler Dr. Willi Schuh die Herausgabe der «Schweizer Sing- und Spielmusik» begonnen, die heute zwölf Hefte und über ein Dutzend Blattausgaben umfasst. Es waren dies die ersten Ausgaben schweizerischer Volkslieder und Volksmusiken, die aus dem neuen Geist heraus entstanden sind. Etwas später gab der Berner Walter Simon Huber eine verwandte Publikation, seinen Volksliederzyklus aus dem «Röseligarten» heraus. Die Herausgeber dieser ersten Musik der schweizerischen Singbewegung betätigten sich als Musiker und Musikpädagogen jahrelang in privaten Singkursen und Singkreisen, die dann später von den Volkshochschulen Zürich und Bern öffentlich durchgeführt wurden.

Daneben wurden immer neue Ferien-Singwochen und Kurse veranstaltet; neue Kreise und Verbände interessierten sich dafür und nahmen die Singwoche als neue Helferin in ihr volksmusikalisches Arbeitsprogramm auf. Waren die ersten Singwochen schon besonders stark getragen und besucht von Lehrern und Lehrerinnen namentlich aus der Schulreformbewegung, so schlossen sich später ganze Lehrervereine zusammen, um schulmusikpädagogische Kurse, meist unter der Leitung von Fritz Jöde (damals Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin) in vielen Kantons- und Bezirkshauptstädten durchzuführen. Diese Kurse hatten hauptsächlich das echte Volkslied als Sing- und Arbeitsstoff. Als ein Dokument der neuen lebendigen Auffassung des Volksliedes in der Schweiz darf das Singbuch «für die Schule, für die Familie und für Gemeinschaftskreise»: «Der Schweizer Musikant» gelten, das in Verbindung mit Fritz Jöde von einem schweizerischen Arbeitskreis von Lehrern, Musikern und Musikgelehrten im

Jahr 1933 herausgegeben wurde. Dieses Buch wurde zusammen mit dem deutschen Singbuch Jödes («Der Musikant») das Vorbild für die allerneuesten Schulsingbücher, die in Basel, Solothurn und kürzlich für die Ostschweiz geschaffen worden sind. Das Hauptmerkmal der Neuerung ist die starke Durchsetzung mit wertvollstem Volksliedgut; auch das schweizerische Volkslied ist darin erfreulich stark vertreten. Die Besinnung auf das bodenständige, echte Liedgut hat auch bei vielen einsichtigen Elementar-Musikpädagogen Eingang gefunden; sie entwickeln ihren Unterricht (nicht nur beim Spiel der Flöte oder Geige, sondern auch am Klavier) auf der Grundlage des Singens von Volksliedern.

Aber nicht nur pädagogische Kreise nehmen das Volkslied und seine Pflege neu auf. Einsichtige Männer und Frauen aus allen Ständen taten sich in der Zeit der Ueberflutung und Unterdrückung der schweizerischen Eigenart durch den Allerweltsmodegeist zusammen — es waren jene Jahre des mächtigen äusseren Aufblühens von Handel und Gewerbe vor dem Weltkrieg —, um das mehr und mehr bedrohte Gut von eigenen schweizerischen Liedern, Volksbräuchen und wertvollen Ueberlieferungen vor dem Untergange zu retten. Man könnte diese Vereinigungen zusammen mit der hochverdienten und in diesem Aufsatz schon oft genannten Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde unter dem Begriff «Heimatschutz» zusammenfassen. Tatsächlich war die 1906 gegründete Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz der Ausgangspunkt für eine Bewegung, die heute dem Volkslied auf breitester Grundlage bewusste Förderung und Pflege zuteil werden lässt. Nachdem 1916 in der Waadt (von Frau Mary Widmer-Curtat) die erste Trachtengruppe, in Luzern der Röseligarten-Trachtenchor (geleitet von Frau Sidler-Bucher) und im Solothurnischen der bekannte Trachtenchor Schönenwerd (geleitet von Bezirkslehrer A. Furrer) gegründet worden war, wurde 1924 aus dem Schoss der Heimatschutzvereinigung auf Vorschlag des nachherigen ersten Präsidenten der Schweizerischen Trachtenvereinigung J. Vonlaufen-Roessiger, Luzern, eine Trachten- und Volkslied-Kommission gebildet, in welcher Ed. Helfer von Lausanne das Verdienst hat, von Anfang an die Pflege des Volksliedes in das Arbeitsprogramm hineingetragen zu

haben. Bis 1926 erstarkte dieser besondere Zweig der Heimatschutzvereinigung, so dass in Luzern die «Schweizerische Vereinigung zur Erhaltung der Trachten und zur Pflege des Volksliedes» gegründet werden konnte, die sich bis heute zu einem Bestand von über 10 000 Mitgliedern entwickelt hat. Im Frühling 1950 wurden vom jetzigen Obmann der Trachtenvereinigung, Dr. Ernst Laur, besondere Mitarbeiter für Volkslied und Volksmusik (der Schreibende) und für Laienspiel (Dr. Oskar Eberle) in den Vorstand berufen für die Beratung der Trachtengruppen und Mitarbeit an der Zeitschrift «Die Schweizertracht», in der von da an regelmässige Musikbeilagen mit Schweizer Volksliedern, später auch mit Volkstänzen erschienen. Seit 1952 wurde alljährlich mit wachsendem Erfolg eine Singwoche in Effingen (Aargau), Salenstein (Thurgau), Gwatt (am Thunersee), Scardanal bei Bonaduz (Graubünden), Gersau (am Vierwaldstättersee), Neggio (Tessin) durchgeführt, an denen wohl über 150 Frauen und Mädchen, meist Singleleiterinnen (später auch Singleiter) ihrer Gruppen teilgenommen haben. 1935 wurde auch ein Musikberater für die welsche Schweiz (Professor Dr. A.-E. Cherbuliez, Chur-Zürich) zugezogen, der von da an die besonderen Liedbeilagen mit französisch-sprachigen Liedern besorgte. Auch auf dem Gebiete des Volkstanzes, der ja mit dem Volkslied und der Volksmusik eng zusammenhängt, begann die Leitung der Schweizerischen Trachtenvereinigung eine zielbewusste Arbeit. Weil hier, viel stärker noch als beim Volkslied, die lebendige Ueberlieferung fast allorts abgebrochen ist, war auf diesem Gebiet fast alles neu zu schaffen. Die Sekretärin der Vereinigung (Louise Witzig, Winterthur) ist unter Mitarbeit des deutschschweizerischen Musikberaters und seiner Frau daran, den noch vorhandenen Spuren nachzugehen und die spärlich rinnenden Quellen schweizerischen Volkstanzes zu fassen. Die aus der Ueberlieferung gewonnenen Originaltänze sollen in absehbarer Zeit im Druck herauskommen. Fussend auf die aus der Schweiz überlieferten Tanzformen, wurden neue Tänze zu schweizerischen Tanzweisen geschaffen, die aus den beiden wichtigsten Ausgaben («Appenzeller Volkstänze», gesammelt von Carl Aeschbacher und dem schon genannten Heft «Alte Bündner Tänze») oder aus handschriftlichen Tanz-

sammlungen stammen. So sind bis jetzt zwölf Tänze entstanden, die nach und nach mit den Tanzbeschreibungen im Druck erschienen sind. Die regelmässigen deutschschweizerischen Liedbeilagen zur Trachtenzeitschrift, die seit zwei Jahren bezeichnenderweise unter dem Titel «Heimatleben» erscheint und auch ständig Aufsätze über die richtige Auffassung und Pflege des Volksliedes enthält, stellen die Verbindung zur eigentlichen Singbewegung her. Sie erscheinen nämlich im Umdruck auf grösseres Format nach den im Auftrag der «Schweizerischen Vereinigung für Volkslied und Hausmusik» vom Schreiber dieser Zeilen besorgten volkstümlichen Ausgabe der «Schweizer Liedblätter für Jugend und Volk». Diese billigen Blätter sind bis heute in fünfzig vierseitigen Nummern erschienen, zum Teil in Auflagen, die das zehnte Tausend längst überschritten haben. Waren in den ersten Nummern neben den bewährten und bekannteren Volksliedern auch Lieder aus dem älteren Liedgut der Schweiz eingestreut, so erscheinen in den neuesten Blättern auch Erstveröffentlichungen von neu aus dem Volksmund aufgezeichneten Liedern.

Die «Schweizerische Vereinigung für Volkslied und Hausmusik», in deren Auftrag die Schweizer Liedblätter herauskommen, geht in ihrem Ursprung zurück auf den kleinen Kreis der «Freunde der Singbewegung in der Schweiz», in welchem sich unter dem Vorsitz von Pfarrer J. Weidenmann, St. Gallen, die Förderung der ersten Singwochen in der Schweiz mit den schweizerischen Leitern von Singwochen zusammenfanden zu halbjährlich oder jährlich sich wiederholenden Sitzungen, an welchen der Singwochenplan und die jeweiligen Fragen der Bewegung besprochen wurden. In den ersten Jahren seines Bestehens war dieser Kreis noch stark von der deutschen Singbewegung abhängig, was auch äusserlich zu erkennen war aus der Beteiligung mit einer sogenannten «Schweizerseite» in der deutschen Zeitschrift «Lied und Volk». Mit dem innenpolitischen Umschwung in Deutschland war es aber dem schweizerischen Kreis der Singbewegungsfreunde nicht mehr möglich, sich an einem deutschen Blatt zu beteiligen. Damit war auch der Augenblick der Verselbständigung gekommen. Der Freundeskreis wurde in den «Schweizerischen Arbeitskreis für

Volkslied und Hausmusik» umgewandelt; auch konnte eine eigene Monatsschrift «Volkslied und Hausmusik» (Verlag Hug & Co., Zürich) mit jährlich sechs Musikbeilagen gegründet werden, die nun schon im sechsten Jahrgang erscheint. Alle Abonnenten sind zugleich Mitglieder der Schweizerischen Vereinigung für Volkslied und Hausmusik und unterstützen durch ihre Mitgliedschaft die schweizerische Sing- und Volksliedbewegung. Der Arbeitskreis leitet (unter dem Vorsitz von Lehrer Heinrich Marti, Zürich) die Geschäfte der Vereinigung, gibt die Zeitschrift heraus und veranstaltet Ganztags- und Abendsingwochen vielerorts in der deutschen Schweiz, die bisher von einem der beiden Mitarbeiter, welche Berufsmusiker sind (Walter Tappolet, Organist, und der Schreibende, Musiklehrer und Dirigent, beide in Zürich) geleitet werden. Unzählige Singwochen sind nun schon seit Bestehen der Vereinigung durchgeführt worden. Die verschiedensten Organisationen interessieren sich für solche Arbeitswochen und nehmen die Vorbereitung an die Hand: Institutionen für Jugendpflege (zum Beispiel die Jugendsekretariate im Kanton Zürich) und Volkswohlfahrt (Gemeindestubenvereine, Volkshausgenossenschaften, Frauenvereine, abstinenten Lehrerverbände, Verein für Volksgesundheit). Oder die Anregung geht von kirchlichen Stellen aus: wie Pfarrämter, Kirchgemeindevereine, Kirchenchöre. Das bekannte Volksbildungsheim Casoja auf der Lenzerheide hat schon seit sechs Jahren in jedem Herbst seine Feriensingwochen durchgeführt, die hauptsächlich dem schweizerischen Volkslied und Musikgut gewidmet sind, auch im neuen Volksbildungsheim Dr. Wartenweilers auf dem Herzberg im Aargau haben bereits mehrere Ganztagsingwochen stattgefunden. Die jährlichen Singwochen des Schweizerischen Kirchengesangsbundes, die unter Leitung eines deutschen Kirchenmusikers (Kantor A. Stier) durchgeführt werden, haben auf ihrem Gebiet mitgeholfen, eine neue Einstellung zur Musik zu verbreiten; jedoch steht hier das Volkslied nur am Rand der Arbeit.

Das Neue an den Singwochen und das Bedeutsame für die Volksliedererneuerung ist das Ernstnehmen des Liedes, sowohl hinsichtlich seines Gehaltes wie seiner Macht auf den Sänger und Zuhörer. Die Singbewegung führt in diesem Punkte be-

reits weiter als das mehr nur stimmungsbedingte Singen von Volksliedern, wie es beim Aufkommen der Rösliarten- und Fahrtenlieder von der damaligen Jugend betrieben wurde. Führte jenes das Volkslied aus den verstaubten Archiven und alten Handschriften wieder in den lebendigen Volksmund, so bleibt das neue Singen auf den Singwochen nicht dabei stehen: Es führt durch intensive Beschäftigung mit dem textlichen und musikalischen Gehalt weiter, es will nicht nur ein wenig zu Herzen gehen, es möchte als Spiegelbild echten menschlichen Lebens und Erlebens in unser Leben hineinleuchten und es wirklich mitgestalten helfen. Diese hohe Auffassung von der Mission des Volksliedes bringt gegenüber der Haltung der wissenschaftlichen Volksliedsammler, die alles, was sie finden, zusammentragen, eine deutliche Wandlung. Sie bedingt eine strenge Sichtung der in den Sammlungen überlieferten Lieder. Walther Hensel, der in Finkenstein (Mähren) 1923 die erste Singwoche leitete und den Finkensteiner Bund begründete (der heute in den deutschen Arbeitskreis für Hausmusik umgewandelt ist), hat auf den unzähligen, von ihm und seiner Frau geleiteten Singwochen — darunter auch einige Abend- und Feriensingwochen in der Schweiz — den Geist des echten wirklichen Volksliedes gelehrt und verkündet. In seinen grundlegenden Schriften («Lied und Volk», «Musikalische Grundlehre»), auch in seiner zehn Jahre umfassenden Liederausgabe «Finkensteiner Blätter» und seinen Aufsätzen unter dem bezeichnenden Titel «Klingende Saat», der jetzt auch umgewandelten Zeitschrift «Lied und Volk» ist er je und je für eine strenge Scheidung des Besten vom Schlechten und auch vom Mittelmässigen eingetreten, oft mit scharfem, fast allzu scharfem Wort. Er ist der feurige «heilige» Geist der Singbewegung: im Mittelmässigen anerkennt er nicht die guten Züge, er sieht nur den Keim des Schlechten darin. — Unsere schweizerische Singbewegung ist auch bei diesem strengen Meister des Volksliedes in die Lehre gegangen, und wir dürfen froh und dankbar sein darum. Wir dürfen aber die weise Strenge des Lehrers nicht in blindem Fanatismus übertreiben, in einem Fanatismus, der nur für sich besteht, gleichsam als Dogma, das in der Praxis nicht befolgt werden kann. Damit die Singbewegung in der Schweiz ins breite Volk

dringen konnte, musste mit den überlieferten Gegebenheiten des Volksgesanges gerechnet werden, und ein Entgegenkommen war da und dort am Platze. In der Schule und in Jugendbünden, wo alles neu aufgebaut werden kann, ist selbstverständlich jeder Kompromiss zu vermeiden. In jedem Fall aber muss das grosse Ziel im Auge behalten werden.

Die Teilnehmerschaft der Singwochen setzt sich meist aus solchen Leuten zusammen, die vorher nicht in Chören oder Vereinen musiziert haben, auch haben die meisten veranstaltenden Organisationen keine «ruhmreiche» musikalische Vergangenheit. Wir dürfen also bei den Singwochen mit einem gewissen Recht von einem Neu- und Wiedererwachen des Volksliedes reden. Es sind neue, bisher auf musikalischem Gebiet kaum hervorgetretene Volkskreise, die nach dem Volkslied greifen, die in ihm die wirklichen Zusammenhänge des Lebens wiederfinden. Wichtig dabei ist auch das Erlebnis der Gemeinschaft, das im Volkslied seinen wahrsten Ausdruck findet. In der Familie und im Kreise Gleichgesinnter wird der Tageskreis singenderweise wieder erlebt; die Mutter singt mit den Kindern wieder, nicht nur am Abend vor dem Einschlafen. Die Eltern treiben mit den Kindern eine Hausmusik, die vom Volkslied und Volkskinderlied ausgeht, in der das Volkslied als Kern bestehen bleibt. Das religiöse Moment des Lebens bekommt im geistlichen Volkslied und im Choral neue Anregung und Stärkung. Es sind aber nicht mehr jene sentimental-frömmigkeitslieder, die gesungen werden; denn es ist auch nicht mehr jene geruh-same Religiosität, die im Gefühligsten stehen bleibt, in der neuen Bewegung. Vor allem werden die alten klaren und kraftvollen Glaubenslieder wieder gesungen, die den ganzen Menschen aufrufen. Wie fordern die zwei Strophen aus Zwinglis Kappelerlied alle Kräfte zur Sammlung:

Herr, nun selbst den Wagen halt,
bald abseits geht sonst die Fahrt,
das brächt Freud dem Widerpart,
der dich veracht't so freventlich.

Hilf, dass alle Bitterkeit
scheid, o Herr, und alt Treu
wiederkehr und werde neu,
dass wir ewig lobsingen dir.

Die in Vollendung begriffene Neugestaltung des reformierten Kirchengesangbuches darf als ein Zeichen dieser geistigen Umstellung und als eine Frucht der Singbewegung angesehen werden. Der Widerstand, der von gewissen Kreisen dem Entwurf entgegengestellt worden ist, zeigt auch deutlich, dass wir in einer Zeit des Umbruchs stehen, da man sich neu auf die wirklichen Werte des Lebens besinnt. — Nach dem erschütternden Erlebnis des Weltkrieges und besonders durch die letzten politischen Entwicklungen und Machtsteigerungen unserer Nachbarstaaten sind wir auch auf dem Gebiete des vaterländischen Liedes zu einer Besinnung gekommen, die das wahre, zeitgemässe Lied von jenem Lied scheidet, in welchem wir uns als Schweizer mit stolzem Rückblick auf die ruhmreichen Taten der alten Eidgenossen gross vorkommen. Auch hier greifen wir zurück, wie beim religiösen Lied, über eine ganze Schwadron von patriotischen Schlachtgesängen hinweg, auf Lieder, die in der alten Eidgenossenschaft entstanden sind und uns von dem Geist und der heldischen Gesinnung unserer Vorfahren künden. Diese kann uns Vorbild sein für die schweizerische Haltung in heutigen und zukünftigen schweren Tagen. Die Worte des «Vermahnliedes der Eidgenossenschaft» haben heute noch die gleiche Gültigkeit wie im sechzehnten Jahrhundert:

O usserwelte Eydgnoschafft
 hab Gott vor Ougen Tag und Nacht,
 er hät tich gän ein fryes Land,
 in dem ir alli Notturfft hand.

Das Land ist wol beschlossen yn,
 dann Gott ist selbst der Murer gsin,
 ir seyd ein kreftig Fürschtenthumb,
 hend druf wohl acht und dankt Gott drum.

Sünd grüst zum Strit, wann kompt die Zyt
 und fürchtend tusend Tüfel nüt;
 bruchend nur ewer Schwert mit Muot,
 so Gott will, wird dann 's End schon guot.

Das neue Volksliedersingen erweckt nicht nur alte wertvolle Lieder zu neuem wirksamem Leben, es bringt auch da und dort einen Volksbrauch, der mit Liedern verknüpft ist,

neue Förderung. Von den vielen Volksbräuchen unseres Landes aus früheren Zeiten sind heute wenige mehr lebendig, doch sind uns eine Reihe von Liedern, die mit Bräuchen verbunden waren, erhalten geblieben. Mancherorts sind Bräuche von einsichtigen Leuten wieder bewusst gefördert worden, bevor der Faden der Volksüberlieferung ganz riss. Von vielen Talschaften Graubündens und auch aus dem Wallis vernehmen wir, dass dort heute noch Jahr um Jahr auf den Dorfplätzen und auch vor den alleinstehenden Häusern der Gemeinde das Neujahrssingen abgehalten wird. Viele schöne alte Lieder hat uns das berühmte Weihnachtssingen der Choralisten zu Bremgarten im Aargau überliefert. Oft hat dieses Currende-Singen die Form des Dreikönigssingens angenommen und bewahrt, wobei die Sängerschar, als die drei Weisen aus dem Morgenland verkleidet, im Dorfe herumzieht, einen Sternträger mit drehbarem, von innen erleuchtetem Stern mit sich führend. Dieser schöne Brauch, der oft ausartete und deshalb verboten wurde, ist mit bestem Erfolg im Luzernischen von der Trachtengruppe der Gemeinde Nebikon wieder neu eingeführt worden. Er ist dort mit dem schönen Sterndreherlied verbunden:

Es ist für uns eine Zeit angekommen,
es ist für uns eine grosse Gnad!
Unser Heiland Jesu Christ,
der für uns Mensch geworden ist.

Die Fastenzeit und der Frühlingseinzug brachten ähnliche Umzugslieder hervor, so das litaneiartige Mittfastenlied und das Maizuglied der Mädchen, beide aus dem Kanton Solothurn. Wohl das älteste schweizerische Ansingeliied ist das aus dem Bernbiet stammende und im Kanton Zürich mit dem Sechseläuten-Frühlingsfest zusammenhängende Mailied, dessen zweite und dritte Strophe den Brauch in schöner Form widerspiegeln:

Der Meien isch kommen u das isch ja wahr!
Es gruenet jitz alles i Laub un i Gras.
I Laub un i Gras si der Blüestli so viel,
drum tanzet 's Mareili im Saitenspiel.
Nu tanz, nu tanz, Mareieli tanz!
Du hesch es gewonnen e Rosechranz.

Mir haue der Meie, mir tüe ne i ds Tau;
 mir singe's dem Bure sir fründlige Frau,
 der fründlige Frau n dem ehrliche Ma,
 der üs eso richlich belohne cha.
 Die Büri isch loub, u si git is so gärn
 schön Oepfel u Bire mit brunen Chärn.
 Gät use, gät use, viel Eier und Gäld!
 So chönne mir wifers u zieh über Fäld.
 Gät usen, ihr Lüt, gät is Anken u Mäh!
 Die Chüechli si hür no bas als färn.
 E Chetti vo Guld wohl zrings um das Hus!
 U jitzen isch üses schön Meielied us.

D a n k

Gott dank ech, Gott dank ech, ihr fründlige Lüt!
 Gott helf ech, Gott helf ech i ds himmlische Rich!
 Im Himmel da isch wohl e guldige Tisch,
 da sitze die Aengel gesund u frisch.
 Im Himmel da isch e guldige Thron;
 Gott gäbi euch alle der ewige Lohn!

Ein Frühlingsbrauch, mit dem schweizerischen Volksleben heute noch stark verbunden, ist der Alpaufzug, der in vielen Sennenliedern, auch solchen aus der welschen Schweiz, lebt. Aus der ganzen Reihe mögen zwei Strophen aus dem «Grössvater der Kühreihen» und das mehrfach vertonte Gedicht «Der Ustig wott cho» von Gottlieb Jakob Kuhn aus dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts als Beispiele dienen:

Es isch kei sölige Stamme
 o weder der Chüejerstand.
 We der Meie isch vorhange,
 So fahre die Chüejer z'Alp.

Der Meie und der isch komme,
 Die Chüejer gahn uf e Bärg.
 Bhüet Gott mir alli mini Fromme,
 dass keines mer fräss der Bär!

*

Der Ustig wott cho.
 der Schnee zergeit scho,
 der Himmel isch blaue,
 der Gugger het gschraue,
 der Meie sig cho!

Luschtig usen us em Stall
mit de lube Chüehne,
üsi schöni Zit isch cho.
Lust u Freiheit wartet scho
dinnen uf de Flühne!

Am Pflueg geit der Bur,
es wird em so sur!
Er hottet und hüstet,
er werchet und bystet,
so bis de fry Bur!

Mir zieh früsch u fröhlig uus,
us em Dorf im Meye.
Mir si muntri Chüejerlüt,
bchönne diner Sorge nüt,
juhze-n und juheie!

Die Chüe si nit z'bha!
Hans, mach die vora
u stell di fry breite,
mir wei nit meh beite,
wei z'Alpe jitz gah!

Gjuhzet, was der juhze meut,
gjuhzet eis u gschraue;
Bsunderbar dur d'Dörfer us,
so gseh d'Lüt zum Fäister us;
alles chunt cho gschaue!

Ho! sä sä ho ho!
Löt süferli cho!
Si alli vom Bahre?
So wei mer den fahre;
die Grosse ga scho.

Bhüet ech Gott, ihr Burelüt,
mir wei jetze scheide.
Danki Gott, u zürnet nüt!
Löt die ruuche Chüjerlüt
ja-n-ech nit verleide.

Von alten Liedern, die mit den Sommer- und Herbstbräuchen zusammenhängen, wissen wir merkwürdig wenig. Der Dekan und Pfarrer in Hochdorf, J. B. Häfflinger, hat 1813 in seinen «Volksliedern in luzernischer Mundart» alte Bräuche

beschrieben, wie das Hochzeithalten, das Maienstecken, die Ernte und andere mehr. Wohl mag in manchen Gegenden unseres Landes die «Sichlete» nach vollbrachter Ernte mit Lied und Tanz gefeiert worden sein; im Bericht eines deutschen Volkskundlers über Erntebräuche steht, dass im Zürichgau die Schnitter sogar nach der Musik eines Geigers arbeiteten. Im Wallis wird heute noch der Auszug der Winzer und Winzerinnen mit Pfeifen- und Trommelspiel begleitet. Merkwürdig ist die Erscheinung des Leichengesanges, wie er früher bei Kindsleichen in den katholischen Tälern Graubündens üblich war. Hier haben sich neben andern geistlichen Liedern interessante alte Toten- und Totentanzlieder, die auf die Pestzeit zurückgehen, bis in unsere Tage hinein erhalten. Auch der Brauch des Sebastianisingens in Rheinfelden mit dem Weihnachtslied «Die Nacht, die ist so freudenreich allen Kreaturen» hat in der Pestzeit, um 1600, seinen Ursprung. Die Spinnstube, die heute in der neuerblühten Spinn- und Handweberei da und dort in unserem Lande eine Auferstehung erlebt, ist auch eine der Pflegestätten des echten Volksliedes; lange Liebesgeschichten und Balladen sind hier mit den Märchen und Sagen heimisch. Daneben haben wir natürlich, wie jedes andere Volk, viele Liebeslieder, unter denen sich die Kiltlieder durch schweizerische Eigenart und durch ihre Beziehung zum heute noch da und dort üblichen Brauch des Kiltganges auszeichnen. In den meisten übrigen alten Volksliedern unseres Landes spiegeln sich Leben und Arbeit des Schweizers, in den ältesten Liedern das Söldnertum, später vor allem das Bauern- und Sennenleben. Unter den geselligen Liedern, die stark verbreitet sind, nehmen die Scherzlieder einen breiten Raum ein, in einigen Kantonen wie zum Beispiel in Appenzell oder Uri weisen sie besonders witzige Formen auf. Ueberhaupt tragen die in einzelnen Kantonen entstandenen oder heimischen Lieder die Merkmale des Volkscharakters, der sich ja besonders auch in der Sprache der betreffenden Landschaft ausdrückt.

Auf allen Gebieten des Kulturlebens ist heute eine Besinnung auf die bodenständigen und ursprünglichen Kräfte im Gange, trotz allem oder gerade wegen allem, das heute in der Welt dagegen steht. Die Entwicklung dieser Erneue-

rungswelle auf dem Gebiet des Volksliedes wird einmal zu neuen Liedern führen, die im besten Sinne des Wortes Volkslieder sind. Zuvor muss aber immer noch durch das Zurückgreifen auf das alte Volkslied im Volke und bei seinen Komponisten der Sinn für das echte und bodenständige Lied wieder geweckt werden. Dies gilt besonders auch für die Melodien. Die volkstümliche Schweizer Dichtung, auch ihr mundartlicher Zweig, ist der musikalischen Bereitschaft, neue Volksweisen zu schaffen, vorausgegangen. Unsere besten Mundartdichter, wie Meinrad Lienert und Joseph Reinhart, haben manch guten Vers geschaffen, der nur auf eine ebenbürtige Vertonung wartet, um zu einem neuen Schweizer Volkslied zu werden, und auf dem Gebiet des geistlichen Liedes sind Gedichte vorhanden, zum Beispiel von W. Wolfensberger und Adolf Maurer, deren bisherige Vertonung aber nicht die Kraft des alten Chorals und alter geistlicher Lieder erreicht hat. Von den unzähligen Vertonungen volkstümlicher Texte aus den letzten 50 bis 80 Jahren hat sich nur ganz wenig als Volkslied durchgesetzt und behauptet. Dazu muss allerdings gesagt werden, dass diese Kompositionen wohl nicht immer «Volkslieder» sein wollten; sie waren für den Konzertvortrag oder die Hausmusik am Klavier gedacht, auch wenn sie als Lieder «im Volkston» bezeichnet wurden. Bei diesen, zum Klavier komponierten Liedern, ist die Klavierbegleitung meist zu sehr in die Ausdrucksgestaltung des Liedes einbezogen (mit harmonischen oder tonmalerischen Mitteln), so dass die Singweise nicht von ihr getrennt werden kann und ohne die Begleitung nicht deutlich genug spricht. Die Weisen solcher Lieder sind irgendwie nicht ausgewachsen, nicht selbständig, sie können sich auch nicht allein fortpflanzen von Mund zu Mund und darum auch nicht im Lande herum. Sie sind ohne die Begleitung nicht fassbar und eben darum nicht verpflanzungsfähig. Ganz ähnlich steht es mit den unzähligen volkstümlichen Chorkompositionen für Frauen-, Männer- oder gemischten Chor aus der gleichen Zeit. Bei ihrem Entstehen ist nicht die Melodie das erste musikalische Ereignis. Die akkordische Folge in allen Stimmen zusammen ist das bestimmende Geschehnis in diesen «Chorliedern». Die erste Stimme genießt dabei nur als obere Randstimme eine gewisse gefällige Führung, während die

Mittelstimmen meist zu einem mehr als bescheidenen Dasein ohne eigentliches musikalisches Leben gezwungen sind; der «Bass» hat dann oft als untere Randstimme wieder etwas mehr Bewegungsfreiheit. Die erste Stimme solcher volkstümlicher Chorlieder, die meist am Klavier komponiert werden, ist wegen der Bindung an die Begleitstimmen des Chorsatzes nicht aus dem ganzen Erlebnis des Textes gesungen, es fehlt ihr die ursprüngliche Stimme und lebendige Melodie des wirklichen Sängers! Wie sollte sie, als ein vom Chorsatz abhängiges Wesen, eigenständig sein können, was ein hauptsächlichster Wesenszug des Volksliedes ist? Die mächtige Entwicklung des homophonen Chorwesens in der Schweiz, die seit den Tagen eines Hans Georg Nägeli und mit den Liedern eines Silcher unser Land überflutet hat, raffte die Empfindung dessen, was lebendige Melodie ist, im Volke und bei den Komponisten volkstümlicher Lieder hinweg. Dazu beigetragen hat gewiss auch das Verschwinden einiger volkstümlicher Melodieinstrumente, wie Schalmey (Oboe), Geige, Flöte aus dem Gebrauch des Volkes, wohl hauptsächlich verdrängt durch die Handharmonika und die dahinterstehende Industrie. Nach dem im Jahre 1933 erschienenen Bericht eines Gewährsmannes sind aus den Bündner Tanzkapellen die Streichinstrumente verdrängt worden durch das Vordringen der Handorgel und auch der tonstärkeren Klarinette. Die originale Appenzeller Streichmusik mit Hackbrett steht heute in Gefahr, durch das Hinzukommen der jüngeren Instrumente verfälscht zu werden. *)

Die Handorgel ist bei stetem Mitgehen einer schematisierten Akkordbegleitung kein Melodieinstrument im eigentlichen Sinne. Die Gefahr, dass mit ihr mehr tönender Lärm erzeugt, als wirkliche Musik gemacht wird, ist leider nur zu gross. Ähnlicher unmusikalischer Missbrauch kommt auch etwa beim Klavier vor. Wenn auf einer Klarinette oder Geige vielleicht auch technisch unvollkommen gespielt wird, es kann in diesem Spiel mehr Musik sein, als bei manchem Handorgelspiel mit mechanisch gelernter Fingerfertigkeit.

*) Vergleiche den Aufsatz «Das Hackbrett in der Appenzeller Bauernmusik» im Heft 11 des 5. Jahrgangs von «Volkslied und Hausmusik».

Aehnliche Feststellungen, wie beim volkstümlichen Chorlied aus den letzten 50 Jahren, können wir auch bei vielen Volksliedbearbeitungen für Chorgesang aus der gleichen Zeit machen. Da werden die urwüchsigen Kinder unserer Heimat in ein Allerweltsgewand gesteckt: Ihre wohlgeformten Glieder verschwinden hinter den Konfektionsformen einer modischen Mehrstimmigkeit! Die «Uniform» ist leider das, was viele Gesangsvereine von einem für Chor gesetzten Volkslied verlangen. Jedes gute und echte Volkslied ist aber ein Wesen für sich und muss, soll es als solches in Erscheinung treten, einer inhaltlichen und musikalischen Eigenart gemäss bearbeitet sein. Manche Volkslieder werden durch das Behängen mit einer schweren homophonen Mehrstimmigkeit geradezu erdrückt; es gibt Volkslieder, die es ihrer ganzen Anlage nach nicht ertragen, als Chorlied gesungen zu werden: Ein zartes Zwiegespräch zweier Liebender kann nicht in der gedrängten Vierstimmigkeit des Männerchors gesungen werden; und ein hymnisches Lied, das am besten einstimmig gesungen würde, kann nicht in lieblicher Dreistimmigkeit erklingen, nur weil der Frauenchor eben nicht weniger als dreistimmig singen will. Aus solchen und ähnlichen Gründen kann die oft zitierte Volksliedpflege der Gesangsvereine in vielen Fällen leider zu keiner Wirksamkeit des Liedes führen, die weit über die Vereinsgrenzen hinausreicht. Manchmal hilft auch der Chorbetrieb noch dazu, dass das Volkslied als solches nicht einmal in den Reihen der Gesangsvereinsmitglieder zum dauernden Besitz wird. Kein Wunder, dass nachgewiesenermassen in früher volksliederreicher Landschaft das wirkliche Volkslied durch das Aufkommen von Gesang- und Blasmusikvereinen, die die ganze Musikbetätigung der Bevölkerung an sich reissen, mehr und mehr untergeht! Glücklicherweise stehen wir auch hier in der Zeit einer Wandlung. Und wie wir schon ausgeführt haben, sind tatkräftige Gegenmassnahmen zur Erhaltung und Wiederbelebung des wirklichen Volksliedes bereits von den verschiedensten Seiten ergriffen worden. Es geht heute eine Besinnung auf das Eigene und Ursprüngliche durch unser Land. Die Kräfte liegen bereit in unserm Schweizertum. Aus ihm konnten die vielen schönen alten Volkslieder keimen. Vereinzelte Lieder aus jüngster Zeit, die zu neuen Volksliedern geworden sind, beweisen uns,

dass diese Kräfte im Grunde vorhanden sind und dass auch heute noch Lieder in den Besitz des Volkes aufgenommen werden, wenn sie das Zeug zu einem Volkslied mit sich bringen. Wer weiss heute noch, dass die schöne Mollmelodie zu dem Liede «Anneli, wo bisch gester gsi» von Professor Bohnenblust, jetzt in Genf, stammt, dass die neue Melodie zu «Es taget vor dem Walde» von dem Berner Fritz Bürki im Moos für den «Röseligarten» geschaffen worden ist, oder dass das flotte Lied «Der Rosegarte z'Mailand», das seit der Landesausstellung in Bern 1914 in aller Munde ist, von dem noch nicht lange verstorbenen Dr. Karl Geiser in Bern herrührt? Wieviel junges Volk singt das kleine Frühlingslied «D'Zyt isch do», ohne zu wissen, dass es sich dabei um ein Gedicht Joseph Reinharts in der Vertonung Casimir Meisters aus der Sammlung «Liedli ab em Land» handelt? Wir könnten diese Aufzählung volkstümlich gewordener Lieder noch fortsetzen; unter den neuen Liedern Friedrich Niggli und von Sängern, wie Hans Roelli, Meinrad Lienert, In der Gand, Berti Jütz findet sich einiges, das grosse Beliebtheit im Volke erlangt hat. Auch in der welschen Schweiz sind neue Lieder noch lebender Komponisten, wie G. Doret, Jos. Bovet, E. Jaques Dalcroze bereits zum festen Besitz des Volkes geworden.

Zum Schlusse unserer Ausführungen wollen wir noch an dem letztgenannten Beispiel eines jungen Volksliedes die Wesenszüge des echten Volksliedes zu erkennen suchen. Solche Erkenntnis kann für das kommende, neue Volkslied wegweisend sein.

«D' Zyt isch do, d' Zyt isch do»
singt's uf em Nussbaum scho,
Gugguh,
«d' Zyt isch do, d' Zyt isch do»
singt's uf em Nussbaum scho.
Singt's uf em Schlehdornhag,
singt's was es singe mag;
's isch Meietag — 's isch Meietag!

's Härz das singt «lang scho do»,
d' Liebi frogt nüt d'rno,
Gugguh,

's Härz das singt «lang scho do»,
d' Liebi frogt nüt d'rno.
Laub am Baum — Schnee im Hag,
's Härz, das isch gäng parat
zum Meietag — zum Meietag!

Das kleine Gedicht hat auf knappstem Raume die ganze aufbrechende Freude des jungen Frühlings eingefangen und die Melodie, ein glücklicher Wurf, ist mit den Versen zur untrennbaren Einheit verbunden. Es ist die packende Einmaligkeit des Ganzen, die dem Lied seine Durchschlagskraft verschafft hat. Die unumgänglichen Forderungen für ein Volkslied sind: knappste Form, stärkste Anpassung an den Text und seinen Sprachrhythmus; einprägsame geschlossene Melodie, die keiner harmonischen Stütze bedarf, sondern ein selbständiges und in allen Teilen lebendiges Melodiegebilde ist.

Literatur:

O. v. Greyerz, Das Volkslied der deutschen Schweiz / W. Schuh, Das Volkslied in der Schweiz (in: «Die Schweiz die singt») / Edm. Wyss, Das Volkslied / A.-E. Cherbuliez, Das Volkslied in Graubünden / W. Merian, Das schweizerische Volkslied in musikalischer Beziehung, in: «Die Garbe», Jg. 1918 / die Zeitschriften «Die Schweizertracht» und «Volkslied und Hausmusik».

DIE EVANGELISCHE KIRCHE DER DEUTSCHEN SCHWEIZ UND DIE MUSIK

VON ERNST ISLER

Oh du armer Judas, was hast du getan, dass du unsern Heiland also verraten! Mit diesem, dem *Laus tibi Christi* nachgebildeten, als politischem Spottlied auch auf Zwingli angewendeten Choralvers, hat Moritz Kröl, der letzte Berner Münsterorganist der vorreformatorischen Zeit, in der Vesper des 21. Januar 1528 von seiner Orgel Abschied genommen; am folgenden Tage wurde das Instrument «geschlossen». In der Zwingli-Stadt Zürich, in der der Kirchengesang bereits 1524 abgeschafft worden, war Konrad Sittingsers Orgel des Fraumünster-Stiftes schon «geschlissen», wie auch die erst zwanzig Jahre alte Orgel der Zwingli-Kirche, des Grossmünsters.

Seit Reformationsausbruch blieb die Orgel des Münsters in Basel wohl stumm, jedoch verhängt bestehen. Die humanistische Rheinstadt hatte sich nicht völlig in den Strudel der «Bilderstürmerei» hineinreissen lassen. Von der hohen Warte ihres Münsters herab sah man, auch bildlich gesprochen, eher über die Grenzen des Landes hinaus, man vernahm, wie Luther seinen Gottesdienst regelte und dass selbst der amüsische Calvin nach Strassburger Vorbild dem Psalmengesang zuneige. Der jungen Generation wurde die Rolle zuteil, unnötige kultische Schranken zu durchbrechen. Noch bevor Zürich die Zinnpfeifen seiner Orgeln eingeschmolzen und Schaffhausen die seinigen in Weinkannen umgegossen, lernten in Basel 1526 die Schüler auf Ratsverordnung hin deutsche Psalmen singen. Drei Jahre später schon, im Jahre der Entstehung des «Ein feste Burg ist unser Gott», ging aus dem Kindergottesdienst in Basel der einstimmige, unbegleitete protestantische Kirchengesang der Erwachsenen in der Schweiz hervor.

Ein anderer Einbruch in die Starrheit der Zwinglischen Kirchenordnung kam von Osten, vom reformierten Süddeutschland her und erreichte St. Gallen, wo Dominik Zyli am 7. März 1529 in der alten Klosterkirche den protestantischen Gottesdienst mit dem Gemeindegesang des einundfünfzigsten Psalmes «O Herre Gott, begnade», verschönte, nachdem zwei Jahre zuvor, zur Kinderpredigt, «Aus tiefer Not» gesungen worden war. 1533 schuf Zyli auf Ermächtigung des St. Gallischen Rates das erste schweizerische protestantische Gesangbuch, enthaltend zehn Psalmen und drei nach dem neuen Testament geformte Gesänge.

Wurde dem kirchlichen Zürich zu singen auch verboten, der junge Buchdrucker Christoffel Froschauer liess es sich nicht nehmen, vom «Nüw Gesangbüchle von vielen schönen Psalmen und geistlichen Liedern», dem ersten in der Schweiz 1536 gedruckten und mit Melodien versehenen Gesangbuch des Konstanzer Reformators Johannes Zwick, übrigens eines Gegners mehrstimmigen Figuralgesanges, eine zweite Auflage herzustellen. Dieses in erster Linie für Konstanz und Süddeutschland geschaffene Gesangbuch fand auch in der Schweiz, in Basel, Aufnahme. 1542 dann kam die erste Psalterausgabe Calvins mit neununddreissig Nummern heraus, von denen ein Teil mit in Strassburg gebräuchlichen Melodien, der andere Teil mit neuen, wohl Genfer-Melodien, versehen war. Erst zwanzig Jahre später, 1562, lag der ganze «Hugenottenpsalter» (150 Psalmen) vor. Kurz vorher, 1558, veröffentlichte der Basler Prediger Konrad Wolffhart, neuerdings bei Froschauer in Zürich, ein baslerisches Gesangbuch mit zweihundert Melodien und 1570 druckte Froschauer schon wieder ein neues Gesangbuch, selbstverständlich nicht für Zürich, sondern für «Tütsche Lande», wozu der schwäbische Reformator Ambrosius Blaurer, damals Pfarrer in Biel, ein Vorwort in Form eines «Vermahn-Liedes» beisteuerte.

Als sich auch im Zürichgau aufgeweckte Geister regten, 1543 Pfarrer Heinrich Goldschmid in Seuzach mit seinen Schülern Psalmen zu singen begann, drei Jahre später, im Todesjahr Luthers, ein Choralbuch für Kinder und Schüler her-

ausgab, im gleichen Jahr in Winterthur mit dem Psalmen-
gesang im Schulunterricht begonnen wurde und Psalmen-
gesang dort 1562 auch in der Kirche zur ständigen Einrich-
tung wurde, in Elgg, Glattfelden dem geistlichen Gesange
ebenfalls gehuldt wurde, stellte man sich im gestrengen
Zürich der Einführung des Kirchengesanges nicht länger
mehr in den Weg. Dem Grossmünster-Chorherren und Archi-
diakon Raphael Egli, von Winterthur kommend, gelang es
1598 den Bann zu brechen. Studenten und Schüler wurden
in die Kirchen verteilt, den Gesang zu stützen und zwei
Jahre später, ziemlich zur gleichen Zeit wie in Basel und
St. Gallen, wurde nach dem Vorbilde von Bern, wo es schon
seit 1580 bestand, an der Zwingli-Kirche in Zürich ein eigent-
liches reformiertes Kantorat geschaffen, das Amt
eines Vorsängers und Choralgesanglehrers. Luthers grosser
Gedanke, das Kirchenvolk durch den Gesang aktiv am Got-
tesdienst beteiligen zu lassen, hatte sich stärker erzeigt als
die Bedenken Zwinglis, der nun schon beinahe siebzig Jahre
tot war.

Mit der bald allgemeinen Einführung des einstimmigen,
vor und nach der Predigt eingeschalteten Gemeindege-
sanges, war eine erste Stufe kirchenmusika-
lischer Regeneration erreicht. Dieses Singen des Vol-
kes im Gottesdienste setzte sich als ein Positivum der Re-
formation gegen Verordnungen einzelner ihrer Richtungen
durch und bekräftigte äusserlich den Gemeinschaftsgedanken
der gewaltigen religiösen Bewegung. Dass dieser Gewinn
gegenüber der alten Kirche in erster Linie von der religiö-
sen, nicht von der künstlerischen Seite aus gewertet werden
muss, ist selbstverständlich, doch er half gleich von Anfang
mit, auch die künstlerische Seite des Kirchengesanges der
evangelischen deutschen Schweiz zu befruchten. Zu einer
Zeit, als Palestrina und Orlando di Lasso ihr Werk vollendet,
die venezianische Tonschule in ihrer Hochblüte stand und
in Florenz die Gründung der Oper im Vollziehen war,
wurde dem reformierten Teile des schweizerischen Staaten-
bundes der schlichte, einstimmige Psalmengesang geradezu
zur musikalisch-künstlerischen Erneuerung.

Die Unzulänglichkeit dieses unbegleiteten Gemeindege-

sanges und das Streben, sie zu beheben, den Gesang zu stützen, führte zu zwiefacher musikalischer Auswirkung: die der Zwinglischen Kirchenordnung gegenüber reserviert bleibenden Orte griffen unbedenklich zur Stützung des Gesanges durch Instrumente, während die ausschliesslich am gesungenen Wort festhaltenden Kirchen letztlich in das musikalisch heikle Problem des vierstimmigen Gemeindegesanges sich verirrt.

Basel, das den Kunstwert seiner Münsterorgel zu hoch erachtet hatte, als dass es ihn zerstören liess, konnte den Kirchengesang durch die Orgel stützen lassen, sobald es wollte. 1561 schon war das der Fall. Aus Solothurn berief es den Künstler, der die Aufgabe der Orgelbegleitung zu erfüllen hatte: Gregor Meyer, einen hochbedeutenden Musiker. Aus Glareans Dodekachordon kennen wir den von Säckingen stammenden Künstler als hochachtbaren Kontrapunktiker und Kirchenmusiker. Basel, das sich mit seinem zweihundert Jahre dauernden Festhalten am einstimmigen Gemeindegesang ebenso konservativ zeigte, wie mit der Erhaltung seiner Orgel weitsichtig, begann mit der Heranziehung bedeutender Kirchenorganisten als erste Stadt der Schweiz, eine nun bald vierhundert Jahre alte Orgeltradition zu schaffen. Auf Gregor Meyer, der 1576 starb, folgte der 1554 in Tournay (Belgien) geborene Samuel Mareschall, ein nicht minder als Meyer in bewährtester Kirchentradition stehender Musiker und Komponist. Mareschall hat, knapp zwanzig Jahre nach Lucas Osianders Neuerung, bei vierstimmigen Psalmen die Melodie in den Diskant verlegt. Er starb etwa 1641. Ihn löste der Physiker und Professor musicae Johann Jakob Wolleb ab, auf diesen folgte vikariatsweise der liederliche Würzburger Niklaus Thomas Pfleger. Von 1709—1729 (eine Lücke in der Reihe der Basler Münsterorganisten, von 1677—1709, ist wohl nicht mehr ausfüllbar) war Münsterorganist der Basler Kantorssohn Johann Jakob Pfaff, von 1729—1795 amtierten Vater und Sohn Christoph Gengenbach. Mit Samuel Schneider ging die Münsterorgel in die Hände eines Reallehrers über und verblieb ihnen von 1795—1838, dann kam der begabte Rinck-Schüler Benedikt Jucker aus Sternenberg (Kt. Zürich). 1876 löste ihn Albert Glaus von Uznach

ab und von 1906—1938 waltete der aus dem Elsass gebürtige, hervorragende Orgelkünstler Adolf Hamm seines verantwortungsvollen Amtes an der ersten Orgel Basels.

Bern hatte 1528 seine Münsterorgel, das Werk des bernischen Orgelbauers und Münsterorganisten Dienhard Louberrer an Caspar Colmar in Sitten um den «Judaslohn» von hundertdreissig Kronen verkauft. Es sah sich zur Stützung des Gemeindegesanges somit zu andern Mitteln gezwungen als Basel. Von 1581 an wurden Stadtpfeifer, Zinkenisten und Posaunisten, zur Begleitung des Kirchengesanges herangezogen. Nach dem Gottesdienste hatten sie weiterhin noch vom Münsterturm herab zu blasen, ein von Johann Ulrich Sulzberger eingeführter Brauch, den Professor Ernst Graf 1920 neu hat aufleben lassen. 1663 stellte der Kantor H. R. Bitzius die Anfrage, ob die Wiedererstellung einer Orgel möglich sei. Die Regierung fand diesen Gedanken «nit anstendig», es blieb beim Alten, bis 1731 der Neubau einer dreimanualigen Orgel von achtunddreissig klingenden Registern durch Leonhard Leuw aus Bremgarten (Aargau) auch in Bern eine Organisten- und Kirchenmusikertradition ermöglichen half. Johannes Schuppert war der erste, nach dreijähriger Probezeit wieder entlassene, Berner Münsterorganist der reformierten Zeit (von 1731—1734). 1740 wird Johann Martin Spiess von Berg Zabern, ein Berner, ehemals Organist in Heidelberg, Münsterorganist. Sein Sohn Friedrich löste ihn 1772 im Amte ab, dann folgen 1809—1819 Henzi (Vorname unbekannt), 1819—1824 Friedrich Hug, 1824—1830 Georg Gaa aus Heidelberg, 1830—1881 der Rinck-Schüler Johann Jakob Mendel von Darmstadt, 1882—1911 Karl Hess-Rüetschi, der Schüler des Basler Münsterorganisten Glaus, 1912—1937 endlich Ernst Graf, seinerseits Schüler des Glaus-Nachfolgers Adolf Hamm.

Während vom Verkehr weit abliegende protestantische Orte, wie Zerneß (1609), Chur (1613), Orgeln bauen liessen, den Gemeindegesang zu stützen, verharren Zürich, mit ihm mehr oder weniger die gesamte Ostschweiz und die ehemalige Heimat Zwinglis, das Glarnerland, streng beim unbegleiteten Kirchengesang. Ein sehr wohl nachzuführendes Unbehagen über die Unzulänglichkeit die-

ses Gemeindegesanges verführte sie, in der schon genannten Neuerung von Lucas Osiander, den Cantus firmus vierstimmig gesetzter Choräle in den Diskant zu verlegen und streng isorhythmisch, Note gegen Note, von Unterstimmen vokal begleiten zu lassen, eine Lösung des Gemeindegesanges zu betrachten. Dem Einflusse dieses sopranbetonten, homophonen Stils war man dort, wo eine Entwicklung der polyphonen Musik durch religiöse Umwälzung völlig gestört worden war, naturgemäss stärker unterworfen. Befürworter eines ausschliesslich vokal gebundenen Kirchengesanges konnten für sich somit noch das Lob, mit der Zeit Schritt zu halten, beanspruchen. Trotz seinem Festhalten am einstimmigen, orgelbegleiteten Gemeindegesang verschloss sich auch Basel nicht dieser Neuerung. 1692 schon alternierten in seinem Münster vierstimmige Gesänge des Musikkollegiums mit einstimmigen der Gottesdienstbesucher. Solange die musikgebildeten Kreise mitmachten, kam man dem erhofften Ziele ziemlich nahe. Als diese bei ihrem Musizieren aber Lust nach musikalisch anspruchsvollem Stoff bekamen, das Psalmensingen zu vernachlässigen begannen, sank der Gemeindegesang erneut auf ein bedenkliches Niveau. Verfolgen wir kurz diesen kirchenmusikalischen Verlauf.

Die ersten Musikkollegien Zürichs, das in seiner Entstehung noch ins sechzehnte Jahrhundert zurückreichende «zum Chorherrensaal» und die im September 1613 gegründete «Gesellschaft zum Musiksaal» lagen vorwiegend privatem Musizieren ob, sicherlich auch reichlichem Psalmengesang. Das 1620 ins Leben gerufene erste St. Gallische Musikkollegium stellte sich schon im ersten Dezennium seines Bestehens in den Dienst der Kirche und brachte mit Knabenstimmen zusammen vierstimmige Psalmen zum Vortrag. Auch später liessen sich die St. Galler Musikkollegien — 1689 war ein zweites gegründet worden — zur Hebung des darniederliegenden Kirchengesanges verpflichten. In Rektor Christian Hubers «Geistlicher Seelenmusik» (1682) besaßen sie reichlichen Gesangsstoff. Diese Mitwirkung geschah doch wohl mehr im gesonderten Vortrag mehrstimmiger Psalmen, als in der Stützung des eigentlichen Gemeindegesanges. Diese übernahm in St. Gallen die 1722 eingeführte

Begleitung mit Zinken und Posaunen und endlich, 1761, die vom Thurgauer Jakob Panner gebaute Orgel der Laurenzenkirche.

Die Not des einstimmigen, unbegleiteten Kirchengesanges soll 1629 geradezu der Grund zur Bildung des aus massgebenden Bürgern der Stadt zusammengesetzten Musikkollegiums in Winterthur gewesen sein. Von einem extra erstellten, zwischen Chor und Schiff plazierten Lettner aus führten die Sänger des Musikkollegiums als erster schweizerischer Kirchenchor den Gemeindegesang an und verschönten den Gottesdienst an Festtagen durch den Vortrag mehrstimmiger Psalmen. Die Mehrstimmigkeit der Psalmen auch auf den Gemeindegesang auszu dehnen lag um so näher, als in der 1636 bei Johann Wolff in Zürich erschienenen Ausgabe des Goudimel-Lobwasserschen Psalters (1573) ein unvergleichlicher Stoff vorlag. Doch nur allmählich konnte sich der vierstimmige Gemeindegesang Bahn brechen. Hundert Jahre nach der Einführung des Kirchengesanges sang man in Seuzach, der Wiege des zürcherischen Kirchengesanges, ein- und vierstimmig nebeneinander. Die vierstimmigen Gesangsbücher um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hatten auch noch keineswegs amtlichen Charakter. Zwischen dem Musikkollegium als Kirchenchor und der Gemeinde blieb in Winterthur das Vorsängeramt bestehen. Es war um so notwendiger, als sich im Musikkollegium das Interesse vom Vokalen mehr und mehr auf das Instrumentale, auf die Pflege von Musik von Streich- und Blasinstrumenten, verschob. Hatte man somit für besonders festliche Gelegenheiten Instrumente zur Stützung des Gemeindegesanges zur Hand, von einer idealen Lösung des Kirchengesanges schien man sich auch in dieser Stadt sehr weit zu fühlen. So wurde aus der Not eine Tugend gemacht und 1809 in Winterthur die Orgel wieder eingeführt. Um achthundert Louisdor war das vierzig registrige Instrument der Stiftskirche in Salmansweiler (Salem) in der Nähe von Ueberlingen, gekauft worden und Ende April stand das Werk an Stelle der Kirchensänger des Musikkollegiums auf dem Lettner der Stadtkirche. Joseph Hildebrand, der 1801 mit sieben-

undzwanzig Jahren Musikmeister des Musikkollegiums geworden, übernahm die Orgelbegleitung des Kirchengesanges und behielt sie bis 1843. Ein Jahr noch spielte er auf der vom Freiburger Alois Mooser und von Friedrich Haas erneuerten und auf die jetzige Empore versetzten Orgel, dann musste er das Werk kundigeren Händen, denen des hochbegabten Theodor Kirchner überlassen. Auch dessen Nachfolger, Hermann Goetz (1863—1875) und Georg Rauchenecker (1875—1884) wurden aus dem Auslande berufen. Erst mit dem Oltenener Edgar Munzinger (1884—1889) setzt die Schweizerlinie der Winterthurer Stadtkirchenorganisten ein. Der Rapperswiler Emil Fischer (1890—1906) und Julius Elmer führten sie weiter. Seit 1926 besteht in Winterthur die Institution eines Organisten des Musikkollegiums, für Karl Matthaei, den hervorragenden Orgelkünstler, extra geschaffen. Als die Winterthurer Stadtkirchenorgel (1888 umgebaut von Walker in Ludwigsburg und 1922/24 von Kuhn in Männedorf) erstmals den Kirchengesang begleitete, sang man nicht mehr aus Goudimel-Lobwassers «Psalter», sondern aus dem Zürcher Gesangbuch von 1787, aus dem «Christlichen Gesangbuch der Sammlung auserlesener Psalmen und geistlicher Lieder». Um der Einrede zu begegnen, die Orgel werde den Kirchengesang nun völlig desorientieren, trug die Kirchenbehörde Winterthur Sorge, dass nach dem Morgengottesdienst Gesangbuchlieder geübt wurden und ordnete dafür sogar eine nach Stimmen (sic!) geordnete Plazierung der Singenden an. Nun durfte Zürich nicht länger hinter Winterthur, ja selbst Wädenswil, das seit 1829 eine Orgel besass, zurückstehen. Initiativ schlossen sich die Vorortgemeinden Hottlingen, Riesbach und Hirslanden 1837 zusammen, bauten die erste grosse Vorortkirche von Zürich, das «Neumünster» und bereicherten es mit einer Orgel von dreissig Registern von Friedrich Haas in Laufenburg. Organisten: G. F. Baumann (1839—1873), Johann Wolfensperger (1873—1906) (zwischen-
hinein sieben Jahre Organist am St. Peter), Robert Steiner (1906—1908), Eugen Schleich (1908—1924), Alfred Baum (seit 1924). 1853, zur Feier des tausendsten Stiftungstages, folgte endlich die erste Kirche der «innern Stadt», das Fraumünster mit einem zweiundvierzig registrigen Orgelwerk von Wal-

ker in Ludwigsburg. Organisten: Wilhelm G. Baader (bis 1866), Georg Steinmetz (1866—1887), Johannes Luz (1887—1918), Ernst Isler (seit 1919).

Unterdessen waren für den vierstimmigen Gemeindegesang bessere Tage angebrochen. Von Hans Georg Nägelis grossartiger Volksgesangsbewegung (Gesangbildungslehre 1810, Chorgesangschule für den Männerchor 1817), die weiteste Kreise ergriff, musste auch der vierstimmige Gemeindegesang der Kirche gewinnen. Andererseits kam nun, lange schon begünstigt von der Popularität geistlicher Hausgesangbücher, wie Johann Ludwig Steiners «Neuem Gesangbuch» (Zürich 1723), Johann Kaspar Bachofens «Musikalischem Halleluja» (Zürich 1728), Johann Thommens «Musikalischem Christenschatz» (Basel 1745) und Johannes Schmidlins «Singendem und spielendem Vergnügen reiner Andacht» (Zürich 1772), eine weichliche Geschmacksrichtung auf, die neuerdings erschwerte, dass Zwinglis Kirche endlich zu einem ihrem eminent protestantischen Geiste entsprechenden Gemeindegesang kam. Vom Kirchenliede, das den Kern des evangelischen Glaubens in sich trug, das die stärkste Zeit der Glaubensbewegung des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts geschaffen, entfernte man sich in der Schweiz immer mehr. Immerhin, was vor zweihundert Jahren die Gebildeten der Musikkollegien durchgeführt, den Vortrag mehrstimmiger Kirchengesänge, übernahm nun, wenn auch in wesentlich erleichterter Form, das Volk selbst.

Das überraschend aufeinanderfolgende Erscheinen von regionalen und kantonalen, amtlich eingeführten Kirchengesangbüchern (Schaffhausen 1841, Aargau 1843, Appenzell 1843, Bern 1853, Zürich 1853) stützt sich deutlich auf den gesanglichen Aufschwung, den Nägelis Wirken in der Folge hatte. Es lässt aber auch eine politische Festigung der Einzelstaaten unseres Landes verspüren, die sich 1848 zum Bundesstaate zusammenschlossen. Dieser prachtvolle Wille zum Zusammenschlusse wirkte sich leider nicht auch zu einem einheitlichen Kirchengesangbuch der deutschsprechenden reformierten Schweiz aus. Immerhin schlossen sich 1868 die vier Stände Glarus, Graubünden, St. Gallen und Thurgau zu einem kirchlichen Einheitsgesangbuch, zu dem soge-

nannten vierörtigen Gesangbuch, zusammen. Zwanzig Jahre später erst folgten die acht Landeskirchen von Zürich, Bern, Basel-Stadt und Basel-Land, Aargau, Freiburg, Schaffhausen und Appenzell A.-Rh. mit dem achtörtigen Gesangbuch (1886). Leider begünstigte die vorwaltende musikalische Geschmacksrichtung ein unverhältnismässig starkes Eindringen des weichlichen Gesangsstoffes der vorangegangenen, privaten Gesangbücher. Vierzig Jahre noch stand er einer protestantisch ursprünglicher sich äussernden Musikerneuerung in der Kirche Zwinglis hindernd im Wege.

Von der jungen «Neumünster»-Gemeinde Zürichs ging nicht nur die Initiative zur Wiedereinführung der Orgel in der Zwinglistadt aus, an ihr neues Gotteshaus gebunden bleibt auch die Gründung des ersten Kirchenchores Zürichs, des Langeschen Kirchengesangsvereins, 1846 von Professor Dr. J. P. Lange ins Leben gerufen, den Kirchengesang zu pflegen und bei liturgischen Gottesdiensten mitzuwirken. Während zwanzig Jahren (von 1846—1866) hatte er den Organisten der Neumünsterkirche und Gesanglehrer der Stadtschule, Karl Friedrich Baumann zum Dirigenten. An der Orgel ereilte diesen tätigen, ersten Kirchenmusiker der Neuzeit Zürichs ein Schlaganfall und riss ihn aus voller Tätigkeit jäh hinweg. Aus der Auflösung dieses ersten zürcherischen Kirchenchores gingen die Kirchenchöre von «Predigern» (1867), «St. Peter» (1869) und «Fraumünster» (1871) hervor. Bald bildeten sich auch anderswo solche Träger kirchenmusikalischen Lebens. 1877 in St. Gallen, 1887 in Romanshorn, Männedorf und Grüningen. Das 1886 erschienene, achtörtige Kirchengesangbuch und seine Einführung gaben zu weiteren Gründungen schweizerischer protestantischer Kirchenchöre Anlass. Mit etwa dreissig solchen Chören gründete 1895 Theodor Goldschmid, Pfarrer in Dättlikon, Pfäffikon und hernach in Zürich, der Verfasser des Entwurfes, der die Grundlage des kommenden, einheitlichen deutschschweizerischen Kirchengesangbuches bildet, den schweizerischen Kirchengesangbund. Als Goldschmid nach über vierzig Jahren dessen Leitung niederlegte, umfasste der Verband dreihundert Chöre mit zwölftausendachthundert Singenden.

Stoff fanden die Kirchenchöre, zumal in Zürich, zuerst in K. F. Baumanns (Neumünster) von 1844—1848 erschienenen zwölf Heften seines Gesangbuches für kirchliche Chöre. Mit den geistlichen Motetten von Ignaz Heims Sammlungen von Volksgesängen für gemischten Chor (1863) trat die kirchliche Biederkeit der Nachromantik in die Lücke, Erzeugnisse der deutschen Kirchenmusiker des neunzehnten Jahrhunderts, besser gemeint als geraten, von kontrapunktisch nur leicht verschleierter Homophonie, höchstens den Vorzug leichter Ausführbarkeit an sich tragend. Die Berliner Bernhard Klein und A. E. Grell, Moritz Hauptmann in Leipzig, Friedrich Silcher in Tübingen, A. Mühling, D. H. Engel in Merseburg. H. M. Schletterer in Augsburg, J. G. Herzog in Erlangen und Robert Palme in Magdeburg sind die Hauptrepräsentanten dieser bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein bei uns Geltung behaltenden Kirchenmusikepoche, die in D. Bortnjansky ein nicht weniger beliebtes russisches Gegenstück fand. Mit solcher und ihr nachgebildeter schweizerischer «Motettenkunst» hat die neue Zeit, dank den Neuausgaben bester protestantischer Kirchenmusik von Schütz, Buxtehude und vielen andern vorbachischen Meistern ziemlich aufräumen und einen herbem Geist des Protestantismus in der vokalen Ausschmückung unserer Gottesdienste aufleben lassen können. In seinen «Musikbeilagen» zum gleichfalls 1895 gegründeten Verbandsorgan «Der Evangelische Kirchenchor» hat der schweizerische Kirchengesangbund mit der Zeit getreulich Schritt gehalten, mit einer vorbildlich bestellten Leihbibliothek der Erneuerung der Pflege echtster gottesdienstlicher Kirchenmusik vorgebaut und unschätzbare Dienste geleistet. Das Uebergreifen der deutschen «Singbewegung» auf schweizerische Gebiete begünstigte der Kirchengesangbund weitsichtig durch Veranstaltungen von «Singtreffen» und bestärkte damit die Einzelarbeit junger, tapferer Pioniere auf dem Gebiete des schweizerischen Kirchenchorgesanges.

Schwerer, als was in den Kirchen der deutsch reformierten Schweiz gesungen wurde, ist nachzuweisen, was von den Orgeln herab erklang, in Basel von 1561 an, in Bern von 1731, in St. Gallen von 1761, in Winterthur von 1809 und in Zürich endlich von 1839 an. Im sechszehnten Jahrhundert

diente die Orgel wohl ausschliesslich zur Stützung des Gemeindegesanges, im siebzehnten Jahrhundert dann genoss auch etwa der vierstimmige Psalmengesang durch Sänger der Kantorate und der Musikkollegien Stütze durch die Orgel. Wann und wo zuerst die liturgische Gottesdienstordnung um das Spiel der Orgel zum Ein- und Ausgang der Kirchenbesucher erweitert wurde, ist kaum mehr nachzuweisen. Das Ausgangsspiel bürgerte sich selbst in der lutherischen Kirche erst um 1700 ein. Am ehesten ist eine solche Einführung mit den späteren Orgelbauten von St. Gallen 1741, Winterthur 1809, Wädenswil 1829, Neumünster-Zürich 1839 denkbar.

Was früher schon in Basel und Bern von der Orgel allein gespielt erklang, lässt sich leichter rekonstruieren, als direkt nachweisen. Vom ersten schweizerischen Organisten des achtzehnten Jahrhunderts, von Johann Jakob Pfaff in Basel und von Johann Martin Spiess in Bern wissen wir, dass sie an eigenen geistlichen Kompositionen ausschliesslich vokale Musik hinterliessen. An Spiess' Gemeindegesangbegleitung wurde 1750 gerügt «wie anstössig dem Publico billich falle, dass das Gesang nun zu verschiedenen Mahlen durch Fehler des Organisten in solche Verwirrung gerathen, dass die wenigsten Leuthe darinn fortfahren können» und dem Organisten anbefohlen, «dass er ohne raffinieren die Orgel ganz einfältig nach bishero allhier gewohnter Art also schlage, dass jedermann im Gesang fortkommen möge». Samuel Schneider in Basel aber, der Nachfolger der Münsterorganisten Gengenbach, Vater und Sohn, rühmte sich, «ausser dem Gottesdienst nie eine Orgeltaste berührt zu haben». Sein Nachfolger, Benedikt Jucker, urteilte in spätern Jahren über Schneiders Spiel: «er habe nur den Choral korrekt gespielt». Jucker aber, von 1838—1876 in Basel Münsterorganist, war, wie Johann Jakob Mendel, von 1830—1881 in Bern Münsterorganist, Schüler von J. C. Rinck in Darmstadt (1770—1846). Aus dessen Kompositionen zu schliessen, ist die Bach-Tradition seines Lehrers Johann Christian Kittel auf keinen guten Boden mehr gefallen. Rincks Orgelkompositionen bedeuten einen kaum mehr unterbotenen Tiefstand deutscher Orgelmusik. Bekannte Orgel-Spieler und -Kom-

ponisten jener Zeit des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts und bis in die Mitte des neunzehnten hinein waren: Johann Heinrich Knecht in Stuttgart, der Virtuose des Orgelgewitters «Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne», weiterhin M. G. Fischer in Erfurt, gleichfalls Kittel-Schüler, J. S. Töpfer in Weimar, N. A. Haupt in Berlin, A. F. Hesse in Breslau und W. F. Volkmar in Homberg. An dem «Orgelschatze» dieser Hauptrepräsentanten darniederliegender deutscher Orgelliteratur — die besten von ihnen waren noch der weitherumgereiste A. F. Hesse, von Zeitgenossen sogar «der Mozart der Orgel» zubenannt, und M. G. Fischer — nährten sich wohl in erster Linie auch die Schweizer-Organisten und Rinck-Schüler. Die 1837 vom Leipziger Verlag Peters begonnene Herausgabe Bachscher Orgelbände und die 1849 erfolgte Gründung der Bach-Gesellschaft mit ihren Publikationen blieben in ihrer Auswirkung vorerst noch von bescheidenem Ausmass, hat doch am Platze dieser Neuauflagen Leipzig, Mendelssohn, um würdigen Stoff für den Orgelunterricht seines 1843 gegründeten Leipziger Konservatoriums besorgt, selbst zur Feder greifen müssen. Im Winter 1842/43 sind seine Orgelkompositionen in Frankfurt am Main entstanden.

Dass Schweizer-Organisten zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts nicht nur unter dem Einfluss der Rinck-Schule, sondern auch unter dem noch weit verderblicheren der Tongemälde Abbé Voglers und seines gelehrigsten Schülers J. H. Knecht standen, beweisen die Orgelausstrahlungen des «L'orage», mit dem der etwa fünfzigjährige Alois Mooser, der bedeutende St. Galler Instrumentenbauer und Ersteller der Orgel von St. Nikolaus (1813) in Freiburg im Uechtland und ihr erster Organist, 1836 Franz Liszt, die Gräfin d'Agoult und George Sande überschüttete und nach Adolphe Pictets trefflicher Schilderung bei seinen illustren Gästen mehr Heiterkeit, als Gruseln und Erhebung erreichte. Schon 1806 spielte ein nicht näher bezeichneter Belun auf der Basler Münsterorgel «Schlachten Napoleons» und heute noch umschleicht das «Orgelgewitter» gelegentlich vereinzelt ultramontane Landesgegenden. Wie weit der heute noch nicht ganz erledigte Knecht-Rinck-Töpfer-Volkmar und

Hesse-Literaturkreis durch Kompositionen von J. J. Mendel und B. Jucker für die Schweizer-Organisten «bereichert» wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Vereinzelte Auskünfte lassen kaum auf eine wesentliche Bereicherung schliessen. Von grossem Einfluss auf die Heranbildung eigentlicher schweizerischer Organisten-Generationen wurden die Musikschulen von Basel und Zürich. Die 1886 gegründete Basler Musikschule beschäftigte an Orgellehrern bis zur heutigen Zeit: den hochbedeutenden Samuel de Lange, seit 1871 (nachmals in Stuttgart), Alfred Glaus (1876), Adolf Hamm (1906), die zürcherische, 1876 gegründet, Gustav Weber (bis 1887), Johannes Luz (1887—1919), Ernst Isler (seit 1919). Aus der zürcherischen Musikschule, 1900 zum Konservatorium erhoben, gingen innert der ersten zwei Dezennien folgende zum Teil namhafte Schweizer-Organisten hervor: Johannes Luz (Zürich «Fraumünster»), Armin Knecht («St. Peter»-Zürich), Gottfried Staub, Hans Häusermann (Zürich-«Augustiner»), Paul Hindermann (Zürich-«Grossmünster»), Eugen Züst (Frauenfeld), Emil Christ (Chur), Julius Elmer (Winterthur), Fritz Stüssi (Wädenswil), Jakob Egli (Wald), Adolf Zäh (Muri). Die meisten von ihnen studierten noch im Ausland, in Leipzig, Paris, Frankfurt, München oder Berlin. Während Leipzig mehr oder weniger eine streng evangelische Organisten-Tradition anerzog, konnten Einflüsse von Paris (Alex. Guilmant 1837—1911) und München (Josef Rheinberger, 1839—1901) zu einer nicht ungefährlichen, keineswegs evangelischen Geist fördernden Auflockerung der naturgemäss ohnehin stark romantischen Tendenzen im schweizerischen Orgelspiel verführen.

Die Orgelkomposition von Schweizer- und in der Schweiz tätigen ausländischen Komponisten, die mit dem unleugbaren Aufschwung des Orgelspiels in der Schweiz seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Verbindung stehen, Kompositionen von Theodor Kirchner (Winterthur), Theophil Forchhammer (früher Organist in Thalwil und Olten), Alf. Glaus (Basel), K. Hess-Rüetschi (Bern), Karl Flittner (Schaffhausen), Hans Huber (Basel), Fr. Jos. Breitenbach (Luzern), Adolf Leuenberger (Rheinfelden) lassen weder traditionelle Verankerung, noch neue Richtung weisende Züge erkennen,

am ehesten noch gute geistige Bindung die Choralvorspiele des Basler Münster-Organisten Glaus. Mit Otto Barblans gewichtigem, kontrapunktisch hervorragend fundiertem Orgelwerk ändert sich das nicht wesentlich. Nicht nur als Organist zu «St. Pierre» in Genf (seit 1887), auch als Lehrer für Komposition (Choralvorspiele von Charles Chaix) war der heute achtundsiebzigjährige Barblan von bestimmendem, wenn auch geographisch beschränktem Einfluss auf einen orgelgemässern Stil der Schweizer Orgelkomponisten. Von einer Welle junger schweizerischer Komponisten für die Orgel (Willy Burkhard, Paul Müller, Albert Moeschinger, Rudolf Moser, Werner Wehrli) gehen mannigfaltige neue Impulse aus.

Die reformierte Kirche der deutschen Schweiz verhielt sich dem auflebenden Orgelspiel gegenüber durchaus entgegenkommend. Sie anerkannte es als nicht zu unterschätzendes Mittel zu vorwiegend stimmungsgemässer, dabei freilich stehenbleibender Ausgestaltung des Gottesdienstes und verwendete ungezählte Summen Geldes zur Anschaffung und auch Umbaute mehr oder weniger grosser und gut gemeinter Orgelwerke. Wenn allein die 1864 gegründete Orgelbaufirma Kuhn in Männedorf am Zürichsee im Verlaufe von siebenzig Jahren achthundert Instrumente erstellen konnte, beleuchtet das das mächtige Aufkommen von Orgeln deutlich genug. Das Harmonium, dessen Frühgeschichte in die Jahre 1810—1840 fällt, das nacheinander 1854 im Druckluftharmonium von Ch. V. Mustel in Paris, 1856 im amerikanischen Saugluftharmonium von Estey in Brattleboro, 1861 von Mason und Hamlin in Boston und 1889 in Deutschland im Saugluftinstrument des Schweden K. H. Mannborg seine Vervollkommenung erhielt und in der Schweiz hauptsächlich von sich absondernden christlichen Gemeinschaften, sogenannten Sekten, eingeführt wurde, musste mehr und mehr der Orgel, einer auch bei uns in der Schweiz aufblühenden Orgelindustrie (Haas, Friedrich, Luzern, gegründet im Jahre 1837, von 1837 an Friedrich Goll in Luzern, später Goll & Cie. und Kuhn in Männedorf, 1864, nachmals Th. Kuhn A.-G.) weichen. Noch 1893, bei der ersten Vorortseingemeindung Zürichs, verfügten die Kapellen und Kirchlein der Gemein-

den um die alte Stadt (Wollishofen, Enge, Wiedikon, Ausser-sihl, Unterstrass, Oberstrass, Fluntern, beinahe alle Filialkirchen von St. Peter) ausschliesslich über das Harmonium zur Begleitung des Kirchengesanges und im Kanton herum stand es, mit Ausnahme einiger begüterter Bezirkshauptorte, nicht viel anders. Dass das Harmonium eine eigene und keineswegs hochstehende Literatur mit sich brachte, bekommt man leider heute noch etwa zu verspüren. Harmoniumliteratur von Kern, Sachs, Stapf, Stern, Wenzel kommt ihrer leichten Ausführbarkeit vielfach auch heute noch auf der Orgel zur Verwendung und fristet so ein letztes Kirchenmusikdasein.

Um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert konnte die reformierte Kirche in der deutschen Schweiz nicht mehr über Mangel an schönen Orgelwerken klagen, und auch die mit dem zweiten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts stetig sich hebende Kurve in der Qualität schweizerischen Orgelspiels war in scharfem Anstieg begriffen. Noch aber fehlte eine liturgische Bindung des kirchlichen Orgelspiels. Der Grund dafür lag ihm Fehlen einer kirchenmusikalisch liturgischen Tradition. Eine solche erschwerte auch der bevorzugte Inhalt der beiden Kirchengesangbücher von 1866 (vierörtig) und 1886 (achtörtig), die Vorliebe für die einheimische Kirchenliedproduktion des Wetzikoner Singkreises von Nägeli, Egli, Schmidlin und Walder, die in der Orgelmusik keinerlei Wellen auszulösen vermochte. Typisch für diesen Zustand ist, dass selbst um die Wende zum gegenwärtigen Jahrhundert choralgebundene Orgelmusik Bachs — vorbachische war damals bei uns ja noch fast gänzlich unerhältlich — weder gelehrt, noch gespielt wurde, ihre eminent bindende religiöse Kraft im reformierten Gottesdienst in der Schweiz noch völlig ausgeschaltet war. Erst als 1910 die zürcherische Landeskirche ihren Kirchenrat aufforderte, die Frage zu prüfen, ob nicht zur Förderung des kirchlichen Gemeindegesanges und zur intensivern Pflege protestantischer Kirchenmusik besondere Instruktionskurse für Kirchenchordirigenten, Organisten und Pfarrer veranstaltet werden könnten und im Jahre 1911 der schweizerische Musik- und Gesanglehrerverein, der

nachmalige Schweiz. Musikpädagogische Verband, mit dem Schweizerischen Kirchengesangbund und dem zürcherischen Kirchenrat sich zu einem solchen Instruktionskurse zusammenfand, nahm die Diskussion über kirchenmusikalische Dinge bei uns eine entscheidende Wendung. Uebernahm der Schweizerische Kirchengesangbund mit seinem rührigen Pfarrer Goldschmid an der Spitze die Förderung protestantischer Musik bei den Kirchenghören und ihren Dirigenten, so waren es bei den Organisten deren kantonale Verbände, namentlich die beiden ältesten, der 1901 gegründete Bernische Organistenverband und der Organistenverband des Kantons Zürich (1920), mit ihren geistigen Führern, Ernst Graf, Organist am Münster in Bern und Ernst Isler, Organist am Fraumünster in Zürich. Das Kirchengesangbuch wurde auf sein bestes evangelisches Kernliedergut untersucht, dieses den Geistlichen zur Wahl bei den Gottesdiensten besonders ans Herz gelegt (Kernliederverzeichnis von 1928 des Zürcher Organistenverbandes), Organistenkurse tendierten in der Hauptsache auf Wahl und Pflege alter und choralgebundener Orgelmusik, die seit der Ausgabe von Carl Straubes «Choralvorspielen alter Meister» von 1907 in unaufhörlicher Folge und in herrlicher Fülle neu erschien. Durch die Einstellung des Organisten in der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes auf das erste Lied für das Eingangsspiel, auf Predigttext und der Predigt folgendes Lied, für das immer mehr sich einbürgernde Zwischenspiel und auf das Schlusslied für das Ausgangsspiel wurde eine liturgische Einheit des Gottesdienstes angestrebt und auch in hohem Masse erreicht. Der Zürcher Organistenverband erleichterte den protestantischen Organisten der Schweiz die Orgelmusikwahl zu den Liedern der Gottesdienste durch ein, wenn auch verbesserungsfähiges, so doch unentbehrliches Literaturverzeichnis (1933) und Ernst Grafs drei Hefte «Bach im Gottesdienst» (Verlag des bernischen Organistenverbandes) bieten Musterbeispiele liturgisch geschlossener Gottesdienstmusik, gefördert noch durch die Einheit Bachschen Tones, aber auch bei freierer Wahl stilähnlicher Musik vorbildliche Geschlossenheit erzielend.

Die Beschäftigung mit bester alter, choralgebundener Orgelmusik liess in den Schweizer-Organisten weitgehende Wünsche aufleben, nach Einführung des einstimmigen Gemeindegesanges, nicht zuletzt zwecks Vermehrung des Orgelmusik-Verständnis fördernden Melodiengutes unseres Volkes, nach Erweiterung des protestantischen Kernliederbestandes im kommenden einheitlichen, deutschschweizerischen Kirchengesangbuch, die ihrerseits eine Erweiterung der praktisch verwendbaren choralgebundenen Orgelmusik zur Folge haben wird. Diesen Forderungen trägt die inzwischen zum Abschluss gelangte Arbeit eines «Gesangbuches der reformierten Kirchen der deutschen Schweiz» in hohem Masse Rechnung. Der grundlegende Entwurf dazu stammt von Pfarrer Goldschmid.

Die Beschäftigung mit alter Musik drängte auch unsere Organisten, den Klangproblemen der Orgelmusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ihre Aufmerksamkeit zu schenken, und gemachten Beobachtungen bei Neu- und Umbauten von Orgeln Nachachtung zu verschaffen. Allen diesen weitschichtigen Fragen geht man in den Organistenverbänden der deutschen Schweiz — sie umfassen nun die Kantone Aargau, Baselstadt, Baselland, Bern, Graubünden, St. Gallen-Appenzell a. Rh., Schaffhausen, Thurgau und Zürich, mit insgesamt tausend Organisten — mit hohem Eifer nach und besitzt in der gemeinsamen, regelmässig erscheinenden Zeitschrift «Der Organist» auch das Organ zur schriftlichen Äusserung. Die protestantischen Organisten der Schweiz dürfen heute mit gutem Recht behaupten, traditionswirkend den denkbar besten Weg zur Lösung kirchenmusikalischer Fragen der Zwinglikirche eingeschlagen zu haben.

Literatur:

Edgar Refardt, Historisch-biographisches Musiker-Lexikon der Schweiz [Hug, Zürich 1928] / A.-E. Cherbuliez, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte [Huber, Frauenfeld 1932] / Max Fehr, Das Musikkollegium Winterthur, 1. Bd. [Verlag Musikkollegium Winterthur 1929] / Arno Werner, Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik [Merseburger, Leipzig 1935] / Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde [Breitkopf & Härtel, Leipzig 1920] / Weitere Literatur findet man in A. Geerings «Musikgeschichte» (Von der Reformation zur Romantik) in vorliegendem Schweizer Musikbuch verzeichnet.

KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

VON J. B. HILBER

Wer das Antlitz der katholischen Kirchenmusik in der Schweiz betrachtet, der wird auch hier in manchem Zug die unverwischbare Eigenart unseres Drei-Kulturen-Landes finden. Im Tessin singen Kinder und Erwachsene neben der «Messa degli Angeli» (der choralen Missa «de Angelis») süsse Litaneien, deren weicher Terzfall unverkennbar unter italienischer Sonne reifte; in Freiburg, Lausanne oder Genf kann man alte klassische Vokalpolyphonie und typisch französische Gregorianik hören; im alemannischen Landesteil singen die Kirchenchöre gerne eine Orgelmesse des Oesterreichers Goller oder ein Werk von Rheinberger, Jochum oder Lemacher. So formen in allen drei Landesteilen grenznachbarliche Einflüsse mit am Bilde der schweizerischen Kirchenmusik; doch wäre es verfehlt, zum Beispiel die alemannische Schweiz lediglich für einen «Sektor des deutschen kirchenmusikalischen Raumes» zu halten; Assimilationskraft und Eigenständigkeit sind hier wie in andern Kulturzweigen Sicherungen der schweizerischen Eigenart. Am tatsächlichen Vorhandensein dieser dreiseitigen Grenzeinflüsse kommt indes eine Betrachtung unserer Kirchenmusik nicht vorbei; sie gehören zum Gesamtbilde, dem sie jene vielfältigen Farben beimischen, die einen Teil seines Reizes ausmachen.

Wer zudem Einblick nehmen darf in die ehrwürdigen Musikschätze unserer Kloster- und Stiftsbibliotheken, wem Namen wie Glarean, Wannenmacher, Greg. Meyer, Ludwig Senfl, Melchior Glettle, Meyer von Schauensee und andere nicht fremd sind, wer die just in unsern Tagen veranstaltete imposante Gesamtausgabe der Werke Senfls aufschlägt, den erstaunt nicht nur dieser wesentliche Beitrag der Schweiz zum kirchenmusikalischen Schaffen vergangener Jahrhunderte, er erkennt auch beruhigt, dass die Fundamente unserer schweizerischen Kirchenmusik tief genug reichen, um der Belastung vielfacher Einflüsse gewachsen zu sein.

Indes geht es uns hier weder um eine eingehende «kirchenmusikalische Landestopographie», noch um einen historischen Exkurs in die Vergangenheit, welcher letzterer an anderer Stelle dieses Buches unternommen wird. Wir möchten vielmehr in knapper Darstellung ein allgemeines Bild entwerfen über die kirchenmusikalischen Gegenwartsverhältnisse der katholischen Schweiz, wobei wir uns allerdings zum grössten Teil auf eigene Wahrnehmung verlassen müssen, da eine geschlossene Arbeit über dieses Gebiet bis heute noch nicht existiert, und die Sammlung und Verwertung all der kleinen Sonderpublikationen (wie Vereinsgeschichten, Diözesanberichte usw.) eine immense Arbeit auf lange Sicht darstellen.

Die heutige kirchenmusikalische Situation der Schweiz stellt sich im Grossen und Ganzen immer noch als ein Ergebnis jener einschneidenden Regeneration dar, welche wir unter dem Begriff der «Cäcilianischen Reform» kennen. Wie wir wissen, hatte die Schweiz an der Blüte der Vokalpolyphonie im 16. und 17. Jahrhundert produktiv und reproduktiv einen nicht nur historisch bedeutsamen Anteil; und wie andere Länder, erlebte auch sie mit dem Zunehmen der religiösen Verflachung und dem Einbruch des Instrumentalen in der Aufklärungszeit des 18. Jahrhunderts den allmählichen Zerfall von Geist und Inhalt reiner Kirchenmusik. Die im 19. Jahrhundert einsetzende kirchenmusikalische Regeneration, welche nach manchen bedeutungsvollen Präludien (Ett, Aichinger, Proske, Aiblinger u. a.) unter Franz Witt zur «thematischen Tat» heranreifte, warf ihre Wellen auch in die Schweiz. «Einfallstor» für diese Regenerationsbestrebungen war Rorschach, dessen Kirchenchor sich als erster in der Schweiz als Cäcilienverein konstituierte. Bald darauf, im Jahre 1870, wurde der St. Gallische Diözesan-Cäcilienverein ins Leben gerufen. Der cäcilianische Reformgedanke (Wiederherstellung des gregorianischen Choral, Reinigung der mehrstimmigen Kirchenmusik von weltlichen Einflüssen und Ausrichtung derselben nach den Stilprinzipien der klassischen Polyphonie) fand in der Folge auch in den übrigen Teilen der katholischen Schweiz fruchtbaren Boden; die Konstituierung der Kirchenchöre als Cäcilienvereine und deren Zusammenfassung in Kreis-, Kantonal-

und Diözesanverbände erfolgte im Laufe der nächsten Jahre fast auf dem ganzen Gebiet der deutschsprachigen Schweiz. Damit war, nach dem Vorbilde Deutschlands, auch in der katholischen Schweiz eine kirchenmusikalische Organisation geschaffen, innerhalb welcher die Restaurierung der auch bei uns arg verfahrenen Kirchenmusik in die Wege geleitet werden konnte. Wenn sich die West- und Südschweiz schon damals (und man kann beinahe beifügen: bis in die Gegenwart) nicht so rückhaltlos in diesen organisatorischen Rahmen spannen liess, so mag das neben der Herkunft des vorwiegend deutschen cäcilianischen Ideengutes auch daran gelegen haben, dass die dort ohnehin etwas anders liegenden kirchenmusikalischen Verhältnisse, wie oben bemerkt, durch den Einfluss der Grenzländer schon immer ein mehr italienisches, beziehungsweise französisches Gepräge hatten.

Hand in Hand mit dieser organisatorischen Neugestaltung ging als zwangsläufige Begleiterscheinung eine breite produktive kirchenmusikalische Welle, das «grosse Komponieren». Denn es galt ja nicht nur, das vergessene, zu Unrecht zeitweilig verachtete Alte, zum Beispiel die Kompositionen der römischen Polyphonistenschule, wieder zu Ehren zu ziehen, sondern es sollte auch die «Stimme der Zeit» wieder unter das Gesetz liturgischer Haltung und echter Vokalität gebracht werden. Dass dabei der orgelbegleiteten, ja sogar der Orchestermesse vorerst noch verhältnismässig breiter Raum gewährt wurde, lag in der gegebenen Taktik des schrittweisen Vorgehens begründet. Wie im Organisatorischen, so war auch im Kompositorischen naturgemäss der Einfluss der deutschen Initianten vorherrschend; doch beschränkten sich die damaligen Kirchenmusiker der Schweiz durchaus nicht nur auf die Rolle blosser «Abnehmer», sondern traten in ansehnlicher Zahl und mit für jene Zeit gewichtigen Werken (man denke nur beispielsweise an G. E. Stehle, G. Arnold und andere) produktiv für den cäcilianischen Gedanken ein. Welch segensvolle Wirkung von dieser Reform der katholischen Kirchenmusik in bezug auf die Reinigung des verbildeten Geschmacks, die Schärfung des liturgischen Gewissens, die Weitung des historischen Blickfeldes und die Straffung kompositorischer Zucht ausging, kann genau genommen erst heute in vollem Umfang er-

messen werden, wo auch in der kleinsten Kirche den liturgischen Vorschriften genügt und darüber hinaus auf tunlichste musikalische Würde und Gediegenheit gehalten wird. Was Männer wie Greith, Stehle, Walther, Bischoff, Wüest, Breitenbach und viele andere vor Jahrzehnten weitlebend und unter tausend Mühen in die Wege leiteten, war nichts anderes als «kirchenmusikalische Tempelreinigung» im vollsten Sinne des Wortes und muss bei uns, den Nutzniessern jener Pionierarbeit, stets in dankbarer Anerkennung bleiben. Mag vieles im Uebereifer jenes Ideenstreites Geschaffene uns als überholt vorkommen, mag besonders der damals auf breitester Front gepflegte «Andachtsstil» uns allzusehr auf Kosten eigentlichen Könnens und schöpferischer Inspiration gehend erscheinen, so verstehen wir dennoch durchaus, dass die damals bitter notwendige «Entrümpe- lung» der Musikalienschränke einem raschen und reichhaltigen Nachschub rief, wobei der Akzent vielfach weniger auf «Kunst», als auf textlicher Vollständigkeit und liturgischer Korrektheit lag. Vor allem aber wirkt die Kraft der damals ins Rollen gebrachten Idee bis heute nachhaltig fort. Wie richtig diese Idee war, ist und bleibt, das beweist deren feierliche Sanktionierung in den kirchenmusikalischen Erlassen der beiden Pius-Päpste im Motu Proprio (1903) und der Constitutio (1928). Die Einmündung jener bewegten Zeit in das «gesicherte Existenzgefühl» der Jahrhundertwende brachte indes die ursprüngliche Frische des Reformgedankens mehrfach in Gefahr; die liturgische Korrektheit blieb zwar allenthalben gewahrt durch die Kontrolle des einmal so kräftig aufgerüttelten Gewissens; doch fiel der kirchenmusikalische Stil, analog der bürgerlich behaglichen Lebensauffassung, nochmals in eine etwas kernlose, weiche Frömmigkeit zurück. Man merkt das an den Messen etwa eines Filke oder Faisst, deren unleugbare Musizierfreudigkeit doch allzusehr im Dienste eines etwas «jovialen» Liturgieerlebens steht. Auch die Pflege des gregorianischen Chorals war, trotz unablässiger Aufklärungsarbeit durch die führenden Instanzen (Veröffentlichung der offiziellen «Editio Vaticana» seit 1907) noch nicht bis zu jener allgemeinen Wertschätzung vorgedrungen, welche diese unvergleichliche musikalische «Ursprache» der Kirche verdient.

Erst die Erschütterung des Weltkrieges und die durch ihn ausgelöste, anhaltende «europäische Beunruhigung» machte in bitteren Erfahrungen jenen Einsichten den Weg frei, welche aus den so lange gepredigten kirchenmusikalischen Wahrheiten die letzten Konsequenzen zu ziehen sich anschickten. Der in neuester Zeit eingetretene Wandel in Geist und Stil der Kirchenmusik legt dafür deutliches Zeugnis ab. Die Gregorianik ist, wenn auch noch nicht überall voll praktiziert, so doch in ihrer einzigartigen liturgischen und musikalischen Bedeutung erkannt; der dem Choral in der kirchlichen Wertskala am nächsten stehende polyphone a capella-Stil ist auf breiter Front zur Offensive übergegangen. Gewiss, wir stehen erst drin in dieser Entwicklung, deren Wille sich zwar klar abzeichnet, deren Weg jedoch, so weit er uns Menschen anvertraut ist, noch im Unsichtigen des Zeitgeschehens liegt. Die allgemeine Richtung ist aber gegeben in den klar und unmissverständlich kundgegebenen Vorschriften der Kirche, die, vom Ewigen her orientiert, gerade in der Wirrnis und Ziellosigkeit unserer Zeit ihren zeitlosen Wert und ihre unerschöpfliche Kraft segensvoll erweisen.

Mit all dem ist die Frage, ob wir in der katholischen Schweiz ein — wie man so gerne sagt — «blühendes» kirchenmusikalisches Leben haben, im Allgemeinen schon beantwortet. Zwar ist auch die Kirchenmusik (auch die katholische) irgendwie Ausdruck der Zeit; ihre Bestimmung, ihr Geistiges jedoch reicht hinüber ins Ueberzeitliche, ins Religiöse, Ewige. Das will heissen, dass zwar Umbruch, Stilwandel, Experiment, Neuerung nicht spurlos an ihr vorübergehen, dass aber diese Auseinandersetzungen nicht in erster Linie auf ihrem Boden ausgefochten werden. Die Kirchenempore ist kein Experimentierfeld; dem Streit der Meinungen darf im geheiligten Bezirk der Liturgie nicht Raum gegeben werden. Die Tätigkeit unserer Kirchenchöre besteht in der Hauptsache in der Ausführung der vorgeschriebenen Gesänge zum sonn- und festtäglichen Gottesdienst, das heisst der an jedem dieser Tage wechselnden Gesänge (Proprium) und der gleichbleibenden Gesänge (Ordinarium), gewöhnlich «Messe» genannt. Die Aufführungspraxis dieser Messen zeigt bei uns, zumal im deutschsprachigen Landesteil, noch

eher ein Vorherrschen der «Orgelmesse», deren auswärtige (meist deutsche und österreichische) Bestände immerhin von einer respektablen Zahl schweizerischer Werke durchsetzt wird. (Joseph Frei, C. Meister, W. Montillet, J. I. Müller, K. Peissner, J. G. Scheel und andere.) Dasselbe Bild dürfte sich bei der mehrstimmigen Motette ergeben. Immerhin hat auch bei uns die Erkenntnis von der primären Wichtigkeit der Propriums gesänge bedeutende Fortschritte gemacht, wobei entweder dem choralen Proprium besondere Sorgfalt geschenkt, oder dasselbe in mehrstimmiger Vertonung neben dem choraliter gesungenen Ordinarium zum Vortrag gebracht wird. Wohl ist das Feld der mehrstimmigen Proprien vorläufig noch wenig dicht bebaut, doch ist kaum zu erwarten (und zu wünschen), dass dasselbe mit dem unvergleichlichen Choralproprium in gefährliche Konkurrenz trete. Viel eher zu wünschen ist, dass die glücklich angebaute Pflege der altklassischen Polyphonie (Palestrina, Lasso, Vittoria usw.) zu rechter Blüte komme und die letzten Reste kirchenmusikalischer Mittelware verdränge.

Der Kirchenchor ist die eigentliche Zelle des kirchenmusikalischen Lebens. Sein Pensum ist, in Anbetracht des unaufhörlichen Ablaufs der Kirchenjahre, ebenso gross, vielgestaltig und anstrengend, wie seine musikalisch-religiöse Verantwortung. Etwas vom Wertvollsten an seiner Tätigkeit ist das Signum der Anonymität, sowohl was die aufgeführten Komponisten, als auch die leitenden Dirigenten und Organisten betrifft. Gelegenheit, aus dieser Anonymität herauszutreten, bietet sich ausnahmsweise bei Cäcilienfesten, seien es solche einzelner Chöre oder ganzer Verbände, bei Jubiläen und Gedenktagen. Besonders sorgfältige Gestaltung erfahren hierbei naturgemäss die Diözesan-Cäcilienfeste, deren Glanzpunkte nicht selten die Aufführung grosser orchesterbegleiteter Chorwerke sind. In neuester Zeit wurde auf Initiative und unter dem Patronat der schweizerischen Cäcilienvereins-Organisation die Veranstaltung guter Radiosendungen wertvoller katholischer Kirchenmusik als zeitgemässe Institution eingeführt. Eigentliche Kirchenkonzerte als freie kirchenmusikalische Veranstaltungen mit Eintritt kennt man auch bei uns, als von der Kirche verboten, nicht. (Etwaige Ausnahmen mögen auf «traditionelle» Bindungen und Ge-

pflogenheiten zurückzuführen sein.) Dagegen setzt sich die «Kirchenmusikalische Andacht» (Gottesdienstlich abgestimmtes Programm [eventuell mit kleiner Predigt] und anschliessender Sakramentsandacht) als beste Form der ausserliturgischen kirchenmusikalischen Veranstaltung immer mehr durch.

Sehr verschieden steht es in der Schweiz mit der Pflege des katholischen Kirchenliedes. Die Singfreudigkeit des Volkes variiert je nach Landesgegend, hält jedoch sozusagen überall, wenigstens im Bereich der hauptsächlichsten Volksandachten, auf musikalisch wie textlich einwandfreies Liedgut. Die aus der geistigen Situation unserer Zeit hervorgehenden sogenannten volksliturgischen Bestrebungen (aktive gesangliche Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie des sonntäglichen Hochamtes im Rahmen des dem Volke Möglichen, unter gesanglicher Führung des Kirchenchores, der als eigene Leistung die Proprien choraliter oder mehrstimmig vorträgt) stellen auch bei uns die mit der liturgisch-gesanglichen Gottesdienstgestaltung Betrauten vor neue Probleme. Da und dort, zumal bei harmonischer Zusammenarbeit zwischen Pfarrer und Chorleiter, sind diese schon über die ersten Versuche hinaus zu hoffnungsvollen Ansätzen gediehen.

Leiter, Förderer und verantwortlicher Führer in all diesen Arbeiten ist der Kirchenchor-Dirigent, der in vielen Fällen zugleich das Amt eines Organisten bekleidet. Der kirchenmusikalische Fachmusiker als Spezialbegriff findet sich bei uns fast nur in den Städten; auf dem Lande ist dieses Amt sozusagen durchwegs dem Lehrer übertragen. Der Bildungsstandard unserer katholischen Kirchenmusiker darf im Allgemeinen als ein mindestens genügender, in vielen Fällen aber als ein ziemlich hoher bezeichnet werden. Schon die verschiedenartigen beruflichen Anforderungen, welche die Kirchenmusik stellt, theoretische und praktische Kenntnis des gregorianischen Chorals, Literaturkenntnis, Beherrschung der Orgel, gesangliche und chorerzieherische Bildung, liturgisches Wissen usw., erheischen das. Nebenbei erfordert der liturgische Verlauf des Hochamtes, der Vesper und der Komplet, sowie der verschiedenen Andachten, vom Organisten die Fähigkeit der Improvisation als Einleitung

und Ueberleitung bei den Gesängen, als pausenfüllende Zwischenspiele. Unsere Chordirigenten und Organisten sind sich ihrer hohen Verantwortung durchwegs bewusst und suchen den Erfordernissen ihrer beruflichen Aufgaben durch Selbstschulung und ergänzende Kurse gerecht zu werden. Denn — das muss gesagt werden — der fachlichen Bildungsmöglichkeiten für den katholischen Kirchenmusiker gibt es in der Schweiz nicht allzu viele. Vor allem fehlt uns eine eigentliche schweizerische Kirchenmusikschule zur Heranbildung des kirchenmusikalischen Nachwuchses und zur Weiterbildung der Chordirigenten und Organisten. Dieser Mangel ist um so fühlbarer, als die früher auch von den Schweizern besuchten Kirchenmusikschulen in Deutschland und Oesterreich momentan nicht mehr unumschränkte Wirkungsmöglichkeit haben. Glücklicherweise besitzen wir in der Schweiz, als vorbereitende, mindestens wegbereitende Bildungsstätte, die Klöster, vorab die Benediktinerklöster, welche durch ihre beispielhafte Choralpflege und -Tradition, durch ihren sich reich entfaltenden Gottesdienst, durch ihre Musiker und Komponisten seit jeher anregend und befruchtend wirken. Daneben lassen es sich die verschiedenen Lehrerseminarien angelegen sein, ihre Kandidaten auch auf die kirchenmusikalischen Aufgaben des späteren Berufes tunlichst vorzubereiten. Nicht vergessen sei desgleichen unsere Universität in Freiburg, die vor allem in der Person des verewigten Peter Wagner einen kirchenmusikalischen Anziehungspunkt von internationaler Leuchtkraft besass, dessen Erbe von seinen Nachfolgern weiterbauend verwaltet wird. In diesen Zusammenhang gehören auch die vom verdienten Kirchenkomponisten und Stiftsorganisten F. J. Breitenbach gegründete und seit dessen Tod von seinem Sohn weitergeführte Organistenschule in Luzern, und ebendort, als eine der ältesten noch bestehenden Bildungsstätten für Choralknaben, die Stiftsschule zu St. Leodegar. Ergänzt wird die Reihe dieser Bildungsgelegenheiten selbstverständlich durch die private Unterweisung, welche von unsern Kirchenmusikern in nicht zu unterschätzender, verantwortungsbewusster Arbeit gegeben wird.

Die katholische Kirchenmusik in der Schweiz ist nur ein Zweig am Baume des nationalen künstlerischen Lebens, nur

ein still dahinfließender Strom, dessen Wellengang im kulturellen Gewoge unseres Landes wenig Aufsehen macht. Doch darf die durch ihre religiöse Bindung gebändigte Kraft unserer Kirchenmusik als positiver Kulturwert in unserer geistigen Leistung nicht unterschätzt werden. Wenn die Kirchenmusik auch — die Anführung so weniger Namen zeigt das deutlich! — in der Stille der Kirchen, in der feierlichen Ausgestaltung ihrer Gottesdienste ihr eigentliches Leben lebt, so ist doch ihr durch das ewige Licht des Gotteslobes ständig erhelltes Wesen ein traulicher, vom Jenseits erzählender Begleiter ihrer weltlichen Schwester auf dem Wege durch die Zeit in die Ewigkeit.

Literatur:

P. A. Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Benziger, Einsiedeln 1873 / Der Chorwächter, Monatsschrift für katholische Kirchenmusik. M. Ochsner, Einsiedeln / Jubiläumsschriften der grösseren Kirchenchöre (Domchöre).

DIE MUSIKALISCHE ERZIEHUNG

VON A.-E. CHERBULIEZ

1. BIS ZUM AUSGEHENDEN MITTELALTER

Die Geschichte der Musikpädagogik beginnt auf dem Gebiete der heutigen Schweiz gewissermassen symbolisch mit der sagenhaften Gestalt des angeblich vom Papst Hadrian 790 n. Chr. über die Alpen nach Süddeutschland gesandten römischen Kirchengesangsexperten Romanus, der dorthin eine authentische Abschrift des gregorianischen Antiphonars (der nach den kirchlichen Jahreszeiten geordneten liturgischen Gesänge) bringen sollte. Ihm war Petrus von Metz beigegeben worden; Romanus erkrankte schwer, blieb im Kloster St. Gallen als Konventuale und soll aus Dankbarkeit den musikliebenden Mönchen die Wissenschaft und Kunst des gregorianischen Gesanges beigebracht haben.

Doch enthält diese von der Forschung nicht zu bestätigende Legende gerade die wesentlichen Züge derjenigen Triebkräfte, die in unserem Lande im Rahmen der christlichen Kultur zuerst das Musikbildungswesen gefördert haben mögen. Es waren die Klöster, und vornehmlich die Benediktinerstiftungen zwischen Genfersee und Bodensee, zwischen Rhone und Rhein, auf helvetisch-keltisch-rätisch-alemannischem Boden, die neben ihrer Hauptaufgabe der Christianisierung der eingeborenen Bauern- und Berglerbevölkerung vor allem auch die Geisteskultur ihrer Zeit, zunächst ihrer engsten topographischen Umgebung und mit der Zeit in immer weitmaschigerem Netze nach allen Seiten ausstrahlend, zu vermitteln suchten. Von Anfang an haben gerade die Benediktiner die Tonkunst als wesentliches Element ihrer liturgischen Funktionen ausgebildet; bekanntlich handelt es sich hierbei zunächst fast ausschliesslich um die Praxis des einstimmigen, unbegleiteten Chorgesanges in Ganz- und Halbchören (Wechselgesang), ferner um Einzelgesang, vielfach in Abwechslung mit Chorpartien

(Responsoriale Technik); es ergab sich von selbst, dass der Chorgesang einfacher, der Sologesang kunstvoller in seiner technischen und melodischen Struktur ausfiel.

Die erste musikpädagogische Aufgabe, die sich aus diesem Umstande ergab, war, den am Gesang teilnehmenden Priestern und Mönchen auf irgend einem methodischen Wege die Kunst des Gesanges an sich, Deklamation, Rhythmik und die Melodiegestalt selbst zu lehren. Der musikalische Spezialist im Mönchsgewande ist also von Anfang eine selbstverständliche Figur im klösterlichen Leben des Mittelalters und, entsprechend seiner praktischen, künstlerischen oder gar schöpferisch-pädagogischen Bedeutung, auch in der früheuropäischen Musikgeschichte. Vom allgemein christlich-musikalischen Mittelpunkt, der päpstlichen Sängerschule in Rom, aus strahlt die Gesangspraxis der Kirchenmusik nach allen Richtungen über den ganzen Kontinent, von Spanien bis nach den britischen Inseln, von Süditalien bis nach dem mühsam dem Heidentum entrissenen Urwaldgebiet des mittleren und westlichen Deutschland.

Filialen der römischen Sängerschule entstanden längs der, Kulturstrassen bildenden, grossen Flusstäler, zum Beispiel Rhein und Rhone, von St. Maurice und Sitten bis Lausanne und Genf, von Pfäfers und Chur am Oberrhein bis nach Aachen und Köln. Exponent dieser Bestrebungen wurde bald die *Kantorei* und ihr Vorsteher, der kirchliche Kantor, dessen Aufgabe es unter anderm war, seinen Sängerkor zu schulen, für musikalischen Nachwuchs zu sorgen, den musikalischen Stoff in der geeigneten Form herzustellen und auf der Höhe der jeweiligen Praxis in bezug auf Notation, Kunstfertigkeit des Satzes usw. zu halten.

Die Kirchenmusik der Klöster hatte aber noch eine andere, allgemeinere, aber darum nicht minder wichtige Mission zu erfüllen; sie sollte auch auf die Gemüter der Andächtigen, der Laien, kurz des ganzen, dem christlichen Glaubens- und Lebensideal immer mehr nahezuführenden Volkes einwirken. Sobald einmal in diesem Sinne ein innerer Kontakt gefunden war, kam es zwanglos dazu, dass vor allem die sozial gehobenen Schichten der christianisierten Bevölkerung in der unmittelbaren Einflussphäre der Klöster, Abteien, Dom-, Cathedral- und Stiftskirchen,

also der Adel und die weltlichen höheren Beamtenkategorien, auch eine direkte Berührung mit der Tonkunst selbst auf dem Wege des Unterrichtes suchten. Unterdessen zeigte sich aber immer deutlicher, dass neben dem Gesange auch gewisse Instrumentenkategorien, wie Orgel-, Blas-, Streich- und Zupfinstrumente, sowohl zur klösterlichen liturgischen Einstudierungspraxis, als auch zur musikalischen Laienunterweisung willkommen, nützlich oder sogar unentbehrlich waren. Ebenso verständlich erscheint, dass im Zusammenhang mit diesen ersten Stadien der musikpädagogischen Tätigkeit der Klosterkultur auch die Abfassung von musikalischen Unterrichtswerken früh einsetzt. Das können — und waren — ebensogut Abhandlungen über das herrschende Tonsystem, wie Anleitungen zur Kantorenpraxis (*Directoria cantus*), Darstellungen zur Instrumentenkunde (zum Beispiel Orgelbau) oder Sammlungen mit Übungsstoff für die Gesangspraxis (*Tonarien*) sein. Es liegt in der Natur der Sache, dass hier in erster Linie Elementargrundsätze der Musik, einfachere Grundlagen der Musikpädagogik, populäre Darlegungen am Platze waren.

Als die musikpädagogisch so fruchtbaren Ideen Guidos von Arezzo (elftes Jahrhundert) und seine als genial anzusprechenden Vorschläge zur Verbesserung der Notenschrift (Ersatz der Neumennotation durch die Tonhöhe genau fixierende Liniennotation) mit unwiderstehlicher Macht in die gesamte europäische Musikpraxis eindringen — was allerdings mit oft jahrhundertelanger Verspätung eintrat —, da ergab sich auch für die Musikkultur in der heutigen Schweiz die neue Aufgabe, das gesamte, vor allem liturgische Musikmaterial umzuschreiben, was ebenfalls nur von besonders geschulten Kräften durchgeführt werden konnte. Aus jener, in der Schweiz vor allem vom dreizehnten bis vierzehnten Jahrhundert dauernden, Umbruchsperiode stammen eine Grosszahl der heute noch erhaltenen herrlichen Choralcodices, die vielfach auch schönste Denkmäler der Schreib- und Miniaturenkunst des ausgehenden Mittelalters sind.

Das sind etwa, aus der historischen Vogelperspektive gesehen, die Grundzüge der musikpädagogischen Triebkräfte der schweizerischen Musikgeschichte bis gegen das Ende des

fünfzehnten Jahrhunderts. Die klassische Blüte dieser Seite der Klosterkultur liegt eher in der Epoche des zehnten bis vierzehnten Jahrhunderts. Im fünfzehnten Jahrhundert ist es in musikpädagogischer Beziehung, wie übrigens auch in künstlerisch-kompositorischer Beziehung, eher still in schweizerischen Gauen gewesen: In diesem Sinne stellt sich die Musikkultur des werdenden eidgenössischen Alpenpassstaates im grossen und ganzen doch deutlich als ein Glied der speziell süddeutschen musikgeschichtlichen Entwicklung dar (wenn auch, oft auf erstaunlichen Umwegen, französische, englische und italienische Einflüsse sich in Satzfragen, in der melodischen Haltung, in der textlichen Vorlage usw. bemerkbar machen), die ja wie eine grossartige Vorbereitungszeit, als eine Epoche der Sammlung innerer schöpferischer Kräfte erscheint in Hinsicht auf die herrliche Blüte der deutschen Musik im sechzehnten Jahrhundert. Dies wird besonders deutlich an der Tatsache, dass im helvetischen Raum, wie auch im deutschen, die in romanischen Ländern unterdessen wundervoll aufgeblühte erste Höhenlinie der mehrstimmigen Kunst (Pariser Notre-Dame-Schule, altfranzösische Motettenkunst, englische und spanische Parallelentwicklung) nur bescheidene und zeitlich sehr verspätete Ableger zeitigt (man denke an den Engelberger Codex von 1372 und die damals schon geschaffene vierstimmige Messe Machauts).

Musikpädagogische Denkmäler aus dieser vorreformatorischen Periode sind nur spärlich vorhanden, greifbare Personalien noch weniger, literarische Belege zum oben Gesagten verhältnismässig zahlreich — bezogen auf schweizerische Verhältnisse.

Der Rätier Werembert im Kloster St. Gallen, gestorben 885, soll ein musiktheoretisches Werk geschrieben haben; er scheint seinen Schüler Iso auch musikalisch ausgebildet zu haben, der seinerseits sich dem Gesangsunterricht im St. Galler Kloster widmete, und dessen Schüler, die in der oberrheinischen Geistesgeschichte des Hochmittelalters bedeutsamen Mönche Notker Balbulus, Ratpert, Tutilo, selbst wieder musikalische Betätigungen aufwiesen. Auch Marcelus, ein Ire, wie der Klostergründer Gallus, soll sich musikalisch betätigt haben. Musikalische Traditionen auch pädagogischer Art scheinen sich durch weitere Schüler des St. Galler Klosters in ver-

schiedene Gegenden der Schweiz weiterverpflanzt zu haben, zum Beispiel durch Eginolf in Lausanne und andere mehr. In Rheinau wurde ein Directorium cantus hergestellt, in Einsiedeln war die Musik seit dem zehnten Jahrhundert offizieller Unterrichtsgegenstand, Lehrbücher über theoretische Gegenstände und zur Instrumentenkunde lassen sich nachweisen. Auch in Engelberg gab es im zwölften Jahrhundert schon ein Directorium cantus, in Chur war bereits 1237 eine Kantorei eingerichtet worden. Am Domstift in Basel zeugen Statuten von 1289 für einen geregelten Gesangsunterricht an der Domschule, wo der Kantor die Schüler zu unterrichten hatte. Das Gleiche gilt für die Stiftsschule zu St. Peter. Aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammen theoretische Traktate, die auf den Beginn einer mehrstimmigen kirchenmusikalischen Praxis schliessen lassen. Das Chorherrenstift Zürich, die dortigen Dominikaner und andere kirchliche Organisationen schenkten ebenfalls dem Gesangsunterricht Aufmerksamkeit, wovon Albert von Weissensteins Schrift von 1470 zum Lobe des Salve-Regina-Gesanges, Conrad von Mures theoretische und instrumentenkundliche Schriften aus dem dreizehnten Jahrhundert, vor allem die reiche Tätigkeit des Kantors Felix Hemmerli im fünfzehnten Jahrhundert, unter anderm auch seine Förderung des Chorgesanges und Orgelbaues, zeugen.

An der Stiftsschule Solothurn wurden ebenfalls Vortrag und Intonierung der liturgischen Gesänge gelehrt, für das Bistum Sitten und Lausanne lässt sich ähnliches aussagen.

In Bern war im fünfzehnten Jahrhundert an der Volksschule der Gesang eingeführt. Seit 1485 bestand das Kantorat am Chorherrenstift zu St. Vinzenz. Der Kantor erteilte den Knaben der Sängerschule täglich Musikunterricht. Es seien die Kantoren Bartholomaeus Franck, Franz Kolb, Heinrich Wölfflin und Johannes Wannenmacher genannt. Wannenmacher und Kolb wirkten auch im gleichen Sinne in Fribourg.

Musiktheoretische Arbeiten stammen von Notker Labeo in St. Gallen, gestorben 1002, sie sind sogar die ältesten in deutscher Sprache erhaltenen und beziehen sich auf das Tonsystem und Orgelpfeifen. Mit Abt Berno in Reichenau, einem Schüler des St. Galler Klosters, mit Hartker, ebenfalls einem St. Galler Mönch, hängen Tonarien des elften Jahrhunderts zusammen. Hermannus Contractus, in St. Gallen ausgebildet, später eine geistige Zierde des Bodenseestiftes Reichenau, verfasste zwei theoretische Schriften über das kirchliche Tonsystem und über das Studieninstrument des Monochordes. Musikschriftsteller in gewissem Sinne sind ferner Thomas Hilperich in St. Gallen (zwölftes

Jahrhundert), Heinrich Bösch aus Wil (fünfzehntes Jahrhundert, über die Guidonische Hand), Johannes Höflin in Zürich (Directorium), Andrechinus in Basel, der auch als Musiklehrer genannt ist, Stefan Irmi in Basel im gleichen Jahrhundert. Von Tutilo wird ausdrücklich bezeugt, dass er — zu Beginn des zehnten Jahrhunderts! — ein vielseitiger und guter Spieler von Blas- und Streichinstrumenten gewesen sei und die Söhne der benachbarten Adelsfamilien darin unterrichtete.

2. IM ZEITALTER DER REFORMATION

Die musikpädagogische Situation blieb während mehrerer Jahrhunderte, soweit es sich um die Erlernung der Elemente der Musik und des Notenlesens handelte, in scholastisch enger Verbindung mit den Grundlagen, die seinerzeit Guido von Arezzo geschaffen hatte, also im Wesentlichen mit seiner Technik der Verwendung der Solmisation im Rahmen der Sechstonreihe. Psychologisch-pädagogisches Problem blieb vor allem das Treffsingen; die erforderliche Hexachordmutation löste freilich auf dem Boden der Guidonischen Reform nicht alle Schwierigkeiten. Dies war erst möglich, nachdem man zur eigentlichen Siebenerreihe, zu unserer geschlossenen Oktaventonleiter übergegangen war. Neu kamen indessen hinzu die zahlreichen und pädagogisch oft nur schwer zu lösenden Probleme des Musikunterrichtes, soweit sie sich auf den mehrstimmigen Satz, die damals ungemein verwickelte Lehre der rhythmischen Notation und die instrumentalen Notenschriften (zum Beispiel Laute und Orgel usw.) bezogen; ferner tritt mehr und mehr zu der Gesangspädagogik im engeren Sinne die Erlernung der verschiedenen instrumentalen Sondertechniken, vor allem der Tasteninstrumente, die sich aus dem Monochord und dem Psalterium entwickelten (Cembaloformen, Clavichorde), der Zupf- und Streichinstrumente (Lauten, Violen usw.).

Der grosse geistige Antrieb zur Weiterentwicklung und teilweise sogar, zur grundsätzlichen Umgestaltung des Musikunterrichtswesens aber ging vom Humanismus des Renaissancezeitalters aus. Auf dem Umwege über den immer intensiveren Blick auf die an sich grossartige altgriechische und antike Musiktheorieleistung und mit dem Erstarken der humanistischen Jugenderziehung, wie sie sich

in der Lateinschule, dem eigentlichen Gymnasium, und ihrer Höchstform, der humanistischen Universität, seit dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert so bewundernswert zeigt, ist auch die Musikerziehung in eine Bahn gekommen, die zwar noch auf längere Zeit hin viel scholastisch-spätmittelalterlichen Ballast mitschleppt, aber doch letzten Endes zukunftsfruchtig war und die eigentlichen Wurzeln für ein noch heute in seiner Grundlage geltendes musikalisches Erziehungssystem darstellt. Dieses System sagt im Grunde vor allem folgendes: Lerne Noten lesen, aber auch dir innerlich vorzustellen; lerne Satz und Form an lebendigen Beispielen kirchlicher und weltlicher, häuslicher, geselliger und schulmässiger Musikpraxis — halte dich an grosse Traditionen, an die bewährten Meister, indem Du von unveränderlichen Naturgesetzen der Tonkunst ausgehst.

Die wirksame Durchdringung des für den Musikunterricht in Frage kommenden Bevölkerungssteiles, vor allem der schulpflichtigen Jugend also, ist zu gleicher Zeit, im und kurz vor dem Zeitalter der Reformation, stark gefördert worden durch die Entwicklung der Buchdruckerkunst. Da die Schweiz einen ehrenvollen Anteil gerade an der Frühausbildung dieses neuen technischen Mittels zu geistigem Austausch und zur intellektuellen Schulung und Beeinflussung hat, so ist im 16. Jahrhundert auch das gedruckte musikpädagogische Werk, entweder als schweizerisches Geistesprodukt oder als Schweizer Druckwerk, mit eindringlichen Leistungen vertreten, die sich von der elementaren Einführung in die Grundlagen der Musikkennntnis bis zur wissenschaftlichen und ästhetischen Höhe einer geistesgeschichtlich und fachtechnisch wichtigen Gelehrtentat erstrecken.

Neben die geistliche Schule tritt mit der Zeit die weltliche Privat-, Stadt- oder Staatsschule (Latein- und Volksschule), die selbstverständlich konfessionell bewusst gebunden ist und immer noch, gerade auf musikpädagogischem Gebiet, aufs engste mit der kirchenmusikalischen Praxis (als ihrer pädagogischen Vorbereitungsstufe innerhalb der Jugend) verhaftet bleibt. Die musikerzieherische Wirkung der auch in der Schweiz im ganzen sechzehnten Jahrhundert lebendigen (und auch nachher noch lange lebendig gebliebenen) Tra-

dition der mit vokalen und instrumentalen Musikeinlagen versehenen geistlichen Volksschauspiele, Mysterien, Schulkomödien und -Dramen darf ebenfalls als ein positiver Faktor für die Geschichte der einheimischen Musikpädagogik in Rechnung gestellt werden.

Es ist reizvoll, zu beobachten, dass gerade in diesem Zeitabschnitt der europäischen Geistesgeschichte, in welchem die bekenntnismässige Trennung der Gesamtbevölkerung in Altgläubige und Reformierte mit allen ihren sozialen und individuellen Folgen sehr scharf ausgeprägt ist, die Musik in ihrem Gesamtstil noch sehr kräftige übernationale und überkonfessionelle Züge aufweist, die anderseits wieder ausgleichend und verbindend wirken. So ist der Stil und die Technik der «reformierten» Musik, soweit sie in den verschiedenen Landesteilen sich allmählich von der strengen antikirchenmusikalischen Haltung der grossen Reformatoren Zwingli und Calvin freimachen konnte, nicht grundsätzlich und wesentlich verschieden von der gleichzeitigen katholischen Kunstmusik. Auch in der pädagogischen Literatur lösen sich die sonst sehr betonten Abstandsstellungen nicht störend aus.

Ein kurzer chronologischer Gang durch die schweizerische Musikgeschichte des Reformationsjahrhunderts unter dem besonderen musikpädagogischen Gesichtspunkt möge einige sachliche und personelle Belege bringen.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts bestand die Basler Universität schon vierzig Jahre. Als erster mit Namen genannter Musikdozent an ihr lässt sich Michael Keinspeck erwähnen (1492). Er verfasste ein gedrucktes Lehrbuch der Musik. Sein Nachfolger war Balthasar Praspergius; auch von ihm stammt ein Lehrbuch der musikalischen Anfangsgründe (1501). Beide Werke behandeln die Theorie des Choralgesanges und geben offenbar im wesentlichen den Inhalt der an der Universität gehaltenen Vorlesungen wieder. 1511 kam in Basel Sebastian Virdungs wichtiges Lehrbuch «Musica getutscht» als erstes in deutscher Sprache gedrucktes Werk über Instrumentenkunde heraus. Um diese Zeit war in Fribourg der Humanist und Schulrektor Peter Falk als überzeugter Förderer des Schulgesanges, und in Bern der schon erwähnte Kantor Bartholomaeus Franck schon seit über zwanzig Jahren tätig. In Basel erschienen Neuauflagen von Gregor Reisch's Enzyklopädie «Margaritha philosophica» mit einem der Musik gewidmeten Kapitel. Um

1530 wirkten Konrad Schoenberger als behördlich unterstützter Lautenlehrer in Bern, Simon Grynaeus als Musikprofessor an der Basler Universität, während der Neuenburger Student Christoph Alutarius in zwei erhaltenen Handschriften uns sozusagen ein musikalisches Uebungsbuch aus seinem lateinischen Semester hinterlassen hat, in welchem in origineller Weise die Oden des Horaz vierstimmig gesungen wurden. Hans Kotter, der ehemalige Fribourger Organist, weilte damals im reformierten Bern als Schullehrer, der höchstwahrscheinlich gleichzeitig auch Musikunterricht erteilte. In Frauenfeld schrieb Petrus Dasypodius (Hasenfratz) zu eigenen Schuldramen einstimmige Chorlieder, Hans Widenhuber betätigte sich in St. Gallen als Lautenlehrer, der gebürtige St. Galler Hans Vogler wirkte als Musik- und Gesanglehrer in Württemberg. 1538 wurde der Psalmengesang in der bernischen reformierten Volksschule eingeführt; in der Lateinschule geschah dies schon früher. Basel und St. Gallen waren hier bereits vorangegangen. Der Reformator Zwingli schaffte zwar während seiner kurzen Zürcher Tätigkeit Kirchengesang und kirchliches Orgelspiel ab, trieb aber selbst gerne und überzeugt Hausmusik, und liess an der Grossmünsterschule den Gesang bestehen. Die Schulordnung seines Nachfolgers Bullinger (1532) tritt deutlich für den geistlichen Gesang der Schüler ein. Der Berner Drucker Apiarius verlegte 1537 ein «Compendium» der Musik, das erste in Bern gedruckte Musikwerk.

In den Jahren 1540 bis 1550 treffen wir in Basel, wo an der von Thomas Platter geleiteten Kathedralschule auch die Musik als normales Unterrichtsfach galt, die Musiklehrer Piperinus und Thomas Schoepf, den Lautenlehrer Thiebold Schoenauer, in Zürich Johannes Fries als Neuordner des Gesangsunterrichtes am Gymnasium (er veröffentlichte auch zwei Unterrichtswerke und gab Horazoden für vierstimmigen Knabenchor heraus), ferner den hochbedeutenden Enzyklopädisten Konrad Gessner mit Notizen über Musik und Musiker, in Genf Calvin und Louis Bourgeois, die beide, der eine vom theologisch-prinzipiellen, der andere vom praktisch-musikpädagogischen Standpunkt aus, für die Unterweisung der Jugend im Psalmengesang und den Elementen der Musik eintreten. In Seuzach (Kanton Zürich) gab Pfarrer Goldschmid ein Gesangsbuch für die Jugend heraus, und Pierre Davantès entwickelte 1560 in Genf eine neue Gesangsmethode (mit einer Ziffernschrift, während gleichzeitig der St. Galler Pater Enk in zwei Einleitungen zu geschriebenen Codices die polyphone Musik und den gregorianischen Choral behandelte. In Boudry (Neuchâtel) ist der Schullehrer Martin Courtois auch als Gesanglehrer tätig.

Im weiteren Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts treten Emery Bernard mit einer Gesangsmethode, Hans Bastard als musikalischer Schullehrer in St. Gallen, der Fribourger Kantor und Musiklehrer Eckenthaler, und in Zürich Raphael Egli als überzeugter Förderer des Kirchengesanges und der entsprechenden Unterweisung der Jugend im Psalmengesang in unsern Gesichtskreis. Der Lehrer Johann Kiener, der erste reformierte Kantor Berns (1574), veranlasste schon 1553 bei Matthias Apiarius den Druck von Wannenschmachers zweistimmigen Psalmen, vielleicht, weil diese Bicinien im Schulmusikunterricht verwendet wurden. Als Singlelehrer sind dort ferner Salomon Plepp und Peter Hibner belegt.

Als grössten Musiktheoretiker der humanistischen Schweiz kann man den Glarner Gelehrten Heinrich Loris, genannt *Gla re a n u s*, betrachten. Bereits etwa 1516 hielt er sich als Mitglied der Artistenfakultät der Universität in Basel auf und veröffentlichte eine erste, schon durch ihre Kenntnis der antiken und mittelalterlichen Musikschriftsteller bedeutsam von anderen Publikationen ähnlicher Art absteckende Einführung in den einstimmigen Choralgesang. Später las er vielbesuchte Kollegien über Musik in Freiburg im Breisgau, setzte sich für den Gesangunterricht an der Schule ein, und schuf endlich durch sein «*D o d e k a c h o r d o n*» 1547 ein ganz hervorragendes Denkmal der humanistischen Musiktheorie, das ebenso sehr durch historische und ästhetische fachtechnische Untersuchungen fesselt, wie vor allem als Sammelwerk zeitgenössischer Kompositionen, gedacht als Musterbeispiele für die verschiedensten Formen des strengen und freien Kontrapunktes, einzigartig dasteht.

Wir haben den Weg der schweizerischen Musikpädagogik in fünf Jahrhunderten in aller Kürze überblickt; er führt aus dem zentralen Mittelalter, aus der reinen Kirchenmusik zu weltlichen, szenischen Bezirken und zu der tiefgründigen theoretisch-praktischen Schau hochstehenden Humanistentums. Der offizielle, berufstätige Musikpädagoge ist uns ebenso begegnet, wie der mühsam sich durchs Leben bringende private Musiklehrer. Die Schulmusik tritt als bewusst von der Behörde gefördertes und beaufsichtigtes Schulfach auf.

Für das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert begnügen wir uns mit einer Betrachtung der wichtigsten Entwicklungslinien und Ergebnisse; die Musikpädagogik steht in

diesem Zeitraum in der Schweiz in engem Zusammenhang mit den neuen Formen des Musiklebens, während andererseits gerade die Schulmusik neue und zum Teil bemerkenswerte Blüten treibt.

3. VOM GENERALBASSZEITALTER ZUR AUFKLÄRUNG

Der grosse Stilumbruch, den die monodischen Bestrebungen der Florentiner schon vor 1600 einleiteten, macht sich auf dem Gebiete der Musikpädagogik in fachtechnischer Beziehung hauptsächlich dadurch bemerkbar, dass die Erlernung der Generalbasstechnik nunmehr, nach Behandlung der ersten Rudimente der Musiklehre (und oft gleichzeitig mit ihr) das wichtigste und immer wieder in Hunderten von Varianten abgewandelte musikpädagogische Thema wird. Harmonielehre (und auch Formenlehre) gehen oft weitgehend im Rahmen der Generalbasslehre auf. Nicht nur der Berufsmusiker brauchte unumgänglich solide praktische und theoretische Kenntnisse in der Generalbasspraxis, sondern auch jeder Unterricht in einem Tasteninstrument (Cembalo, Clavichord, Orgel) oder akkordfähigem Zupfinstrument (Laute), sogar in gewissen Streichinstrumenten (Gambe) war in erster Linie, auch für den Laien und Musikfreund, sozusagen automatisch verbunden mit der Fähigkeit, wenigstens einfache bezifferte Bässe aussetzen zu können!

Die Musikpädagogik musste sich aber auch noch andere Gebiete erobern, wollte sie im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert auf der Höhe der Zeit bleiben. Unterdessen war nämlich die instrumentale Musik als ein selbständiges praktisches, didaktisches und kompositorisches Gebiet derartig reich ausgebaut worden, dass neben den Unterricht im Gesang, der früher zweifellos eine erste Stelle einnahm, immer mehr und immer selbstverständlicher auch die Unterweisung in praktischen Instrumentalfächern trat. Endlich hatte sich auch, als Folge der Generalpraxis, die instrumentale Begleitung von solistischen oder chorischen Vokalformen so verbreitet und durchgesetzt, dass selbst die einfachsten Formen der häuslichen, geselligen und schulmässigen Musik mehr und mehr daran teilnahmen und entsprechende Unterweisung, auch der Dilettanten, erforderten.

Dieser Einfluss machte, wie angedeutet, naturgemäss auch nicht vor der Sch u l m u s i k halt, obwohl aus geschichtlichen und sachlichen Gründen hier noch am ehesten und am spürbarsten das vokale Uebergewicht erhalten blieb. Noch heute kämpft ja in der Schweiz eine ganze Generation junger Musikpädagogen um grundsätzliche oder grössere Berücksichtigung der Instrumentalmusik in Volks- und Mittelschule, wo noch weitgehend ausschliesslich der Gesangsunterricht vorgesehen ist. Vollends unter dem noch bis ins neunzehnte Jahrhundert vielfach doch recht instrumentenfeindlichen Einfluss vieler kirchlicher Kreise der reformierten Schweiz ist, in Kirche und Schule vor allem, der Gesang und ausschliesslich der unbegleitete Gesang die Grundlage für die musikpädagogische Pädagogik und Praxis geblieben. Hiefür liessen und lassen sich allerdings gute, allgemeingültige Gründe anführen, die mit der primären Tatsache zusammenhängen, dass die menschliche Stimme das natürliche, jedem Menschen gegebene musikalische Organ ist, dessen Uebung und Beherrschung in der Tat einen besonderen und einzigartigen Kontakt mit dem wirklichen Musikerleben verschafft. Es ist kein Zweifel, dass umgekehrt in neuerer Zeit in manchen Kreisen der Musikpraxis das Singen gegenüber der Instrumentalmusik in unrichtiger Weise vernachlässigt worden ist.

Die Faktoren, die den erwähnten instrumentenfeindlichen Zug im schweizerischen Musikleben entscheidend auch in der reformierten Schweiz gemildert, teilweise sogar aufgehoben haben, sind Collegium musicum, Hausmusikpraxis und beginnende Ausbreitung der konzertanten Formen und der konzertartigen Darbietungen. Das Collegium musicum ist der Kammerchor und das Kammerorchester der vorklassischen Zeit, ein Liebhaberverein, in welchem neben dem Psalmengesang (hauptsächlich nach Goudimelschen Fassungen) und mottetischer mehrstimmiger Gesangsmusik die von Instrumenten begleitete weltliche und geistliche Vokalmusik und endlich die reine sonaten-, suiten- und konzertartige Instrumentalmusik gepflegt wurde. Die deutsche Schweiz zeitigte seit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts eine bemerkenswerte Blüte dieser in Italien und Deutschland entstandenen Form der Gesellschaftsmusik, die

namentlich dem reformierten Musikleben im privaten Rahmen eine höchst willkommene und auch sachlich erwünschte Auflockerung, Bereicherung und sogar Vertiefung verschaffte.

Langsam wagte sich im Barockzeitalter nun auch die öffentliche oder halböffentliche Musikdarbietung hervor, die, wie auch die Praxis der Collegia musica, mehr und mehr die immer reicher auftretenden konzertanten Elemente des Musizierens vokal- und instrumental zur Geltung brachte. Allerhand feierliche, mit dem Kirchen- und Schulleben zusammenhängende Zusammenkünfte vertraten zunächst den Begriff des «Konzertes» — als musikalisches Ereignis, wie wir ihn heute verstehen. Die Collegia musica waren dabei willkommene Helfer zur Verwirklichung musikalischer Einlagen. In der Hausmusik war auch in streng gesinnten reformierten Kreisen die gemischte Vokal-Instrumentalmusik zugelassen — hatte doch selbst Zwingli, auf dessen Veranlassung an verschiedenen Orten Kirchengesang und Orgelspiel aufgehoben worden waren, sogar im eigenen Hause (sowie in der Schule) Gesang und Instrumentalmusik gerne gepflegt. Die beliebteste Form dieser Hausmusik wurde mit der Zeit das ein- oder mehrstimmige, instrumental begleitete Andachtslied auf der Grundlage der Generalbastechnik.

Die reformierte Kirchenmusik blieb sehr konsequent bei dem von ihr einmal ausgebildeten und zu einem wahren Kennzeichen der schweizerischen Praxis gewordenen vierstimmigen, unbegleiteten Psalmengesang, der allerdings an manchen Orten mit der Zeit auch von Blasinstrumenten (Zinken) begleitet werden konnte, die also gewissermaßen instrumentale Vorsängerdienste leisteten. Das Kantorenamt wurde vielfach von Schullehrern im Nebenamt übernommen; sie waren Gesanglehrer an den Schulen und hatten zugleich die Glieder des am Kirchengesang beteiligten Schülerchores im Gesang auszubilden, womit, neben der Vertrautmachung mit dem Gesangsstoff selber, gewöhnlich auch eine Einführung in die Elementarmusiklehre verbunden war. Sie hatten es also normalerweise mit Laienmusikunterricht zu tun. Den Stadttrompetern und Zinkenisten (den Anführern der den Kirchengesang begleitenden Blas-

musik) hingegen fiel die Aufgabe zu, junge Aspiranten für diesen Dienst, also Berufsmusiker, wie sie selbst waren, auszubilden. Oft wies die Behörde selbst, unter Uebernahme der Kosten, den Stadttrompetern und Zinkenisten die Schüler zu und raffte sich in einzelnen Fällen sogar dazu auf, für ganze Kantonsgebiete (wie zum Beispiel für den Stand Bern) allgemein gültige Schulgesangsordnungen und andere Normen für den Musikunterricht aufzustellen.

Die katholische Kirchenmusik nahm ohne einengende ideologische und praktische Beschränkungen auch in der Schweiz bald lebhaften Anteil an dem reichen Ströme neuer, konzertanter und gemischt instrumental-vokaler Formen, der sich aus den grossen benachbarten Musikländern, namentlich Italien und Deutschland, ergoss. Die konzertante Barockmesse zum Beispiel, mit Arien, Rezitativen, instrumental-vorspielen, Generalbass und Orchesterbegleitung wurde, soweit es die im Ganzen eher bescheidenen Mittel und Verhältnisse erlaubten, eifrig gepflegt, namentlich in den bedeutenderen Klöstern, Domkirchen und Bischofsitzen. Dies übte auch auf die musikalische Lehrtätigkeit, ihr Ziel und Einzugsgebiet Einfluss aus. Denn nun galt es nicht nur, die (neuerdings, das heisst im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts, hie und da sogar mensurierte) einstimmige Choral- und die mehrstimmige «Figuralmusik» zu lehren, sondern auch die Generalbasspraxis und ihre Verbindung mit geistlichen und weltlichen Formgattungen.

Den Stilumbruch erlebte Samuel Mareschal (1554 bis 1641) in Basel in seinem eigenen langen Leben, ohne ihn freilich in seinen Werken völlig mitzumachen. Seit 1576 Musikprofessor, unterrichtete er auch die Gymnasiasten im Kirchengesang, verfasste zwei gedruckte Einführungen in die Musiktheorie, deren eine auch einen «kurzen Bericht und Anleitung der Violen», also Einführung in das Streichinstrumentenspiel, gibt (1589). Um 1620 veröffentlichte Jean-Fr. Césier in Morges eine kurze Einführung in die Musik, während der St. Galler Geistliche Bartholomäus Brüllisauer die Aufgabe hatte, in sämtlichen schweizerischen Benediktinerklöstern Gesangsunterricht zu erteilen, beziehungsweise ihn zu inspizieren und Anleitung dazu zu geben. Andreas Schwilge lebte um 1640 in Zürich als Gesang-, Orgel- und Violinlehrer, etwas später veröffentlichte J. J. Bodmer daselbst ein elementares Musiklehrbuch «Fraag- und Antwortweis gestellt»; 1648 wirkte Maurisius als Ge-

sangsmeister in Bern, und Antoine Lardenois fügte in Genf einer Psalmenausgabe eine Gesangsmethode bei.

Aufschlussreich ist des Berner Kantors Niklaus Zerleder «Musica figuralis» (1657), das erste Berner Schulgesangbuch. Es geht aus ihm hervor, dass Zerleder auch privaten Musikunterricht in Bern erteilte. Jonas Steiner, Albert Bitzius, der Stadtzinkenist Baumgartner und Humbert in Bern, Eléazar Baudet in Genf sind weitere Musikpädagogen der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Drei Musiker namens Wolleb wirkten in diesem Zeitraum in Basel, zwei von ihnen als Musikprofessoren, einer als Verfasser einer Elementarmusiklehre (*Rudimenta musices figuralis*, 1642). Die Schulordnungen von Le Locle (1625) und La Chaux-de-Fonds (1688) sehen Musikunterricht vor; als Berufsmusiker gaben die Kantoren David Perrenoud und J. J. Michel in Neuchâtel auch Gesangstunden am dortigen Gymnasium. In St. Gallen datiert seit etwa 1640 die Anstellung von Fachmusikern als Dirigenten und Musiklehrern. Als Musikwissenschaftler, das heisst als Verfasser ästhetischer, historischer, akustischer Betrachtungen zur Musik könnten der Genfer Ant.-Jean Gautier, der Thurgauer Melchior von Haiminsfeld, der Basler Jean G. Grosse, die Zürcher J. H. Heidegger und J. H. Hottinger genannt werden.

Eigene Leistung und die Begleitumstände seines Wirkens machen den in Bern tätigen Winterthurer Johann Ulrich Sultzberger (1639—1701) zum vielleicht bedeutendsten schweizerischen Musikpädagogen seiner Zeit. Seit 1661 war er als Zinkenist zugleich Lehrer geeigneter Studenten im Zinken- und Posaunenfach. Kurz danach wurde die erste bernische Schulgesangsordnung gültig, die für alle Stadt- und Landschulen des bernischen Gebietes, sowie für den privaten Musikunterricht bestimmte schulmusikalische und allgemeine Richtlinien aufstellte. Weitere Landschul- und Gesangsordnungen förderten Schul- und Kirchengesang. Den Kantoren wurde von amtswegen der Gesangs- und Instrumentalunterricht der Studenten der Lateinschule überbunden. Sultzberger leitete zunächst mehrere studentische und private Collegia musica. Sein Psalmenbuch von 1675 ist mit seinem Transponierverfahren eine tüchtige musikpädagogische Leistung. Den verschiedenen Ausgaben des Werkes gab Sultzberger theoretische Unterweisungen mit. Seine Gesangslehre und Solmisationsmethode wirkte noch bis fast zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in der Zentral- und

Ostschweiz nach und die Erneuerung der bernischen Schulsangsmethodik durch J. R. Weber um 1850 geht deutlich von Sultzbengers Standpunkt aus. 1675 konnte Sultzberger als erster eigentlicher Berner Musikdirektor zugleich auch den gesamten offiziellen Instrumental- und Vokalunterricht an den Schulen organisatorisch in seiner Hand vereinigen, dies alles unter starker Betonung des kirchenmusikalischen Elementes. So wurden die Theologiestudenten von ihm im Psalmensingen, Solmisieren, Generalbass, Choralsingen, Taktschlagen unterrichtet und halbjährlich geprüft. Ein von Sultzberger selbst erwähntes eigenes Theoriewerk wurde bis jetzt noch nicht aufgefunden.

Sucht man nach einem Generalnenner für die weiteren Schicksale der Musikpädagogik im achtzehnten Jahrhundert, so liegt es nahe, festzustellen, dass in den gelehrten Schulen die Musik im Vergleich zu früher langsam aber deutlich an Boden verliert, das Uebergewicht der Generalbasslehre noch bis ins letzte Viertel des Jahrhunderts hinein fast unangestastet bleibt, Aufklärung und Rationalismus die Bindungen an starre kirchliche Einstellung in der Musikpädagogik mit der Zeit sichtbar lösen und endlich, dass, vor allem, mit dem gewaltigen Ruf des Kulturphilosophen (und zugleich in gewissem Sinne genial-autodidaktischen Musikers und Musikpädagogen) Rousseau «Zurück zur Natur» eine grundsätzliche Neuorientierung der Musikpädagogik eingeleitet wird. Sie erstreckt sich nicht nur auf die Methodik, sondern auch auf das Einzugsgebiet der Musikerziehung, indem mehr und mehr die musikalische Erziehung des Volkes, der Volksschuljugend in den Vordergrund tritt. Rousseau meinte zunächst die Notenschrift, als zu schwierig für das Volk, für den Rückgang oder das Nichtvorhandensein einer ernsthaften Volksmusikpflege verantwortlich machen zu sollen (sein Reformversuch mit Ziffernschrift 1740). Er tat es als Rationalist; das mehr und mehr gewichtige Problem der Ersetzung der Griffschrift im Tausenderheer der gegenwärtigen Handharmonikaspieler der Schweiz (allein in Vereinen über 12 000!) durch Normalnotenschrift geht seinem Grundwesen nach auf das Rousseausche Dilemma zurück. Ueber den Rationalismus hinaus aber wuchs Rousseau mit seinen kulturphilosophischen Bestrebungen, die als Seitenzweig auch

nach grösserer «Bodennähe» des Musizierens und der Musikerziehung zielten. In seinem Erziehungsroman «Emile» (1762) stellt er deutlich schon das moderne Arbeitsprinzip auf: die Jugend soll ihre Lieder womöglich zum Teil selbst erfinden.

Der humanitäre Zug der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, wie er sich im kritischen Idealismus der deutschen Geisteswelt, in der Atmosphäre der klassischen Musik, in den Reformen Josephs II. usw. äusserte, liess auch in den philanthropischen Bestrebungen (an denen, nach deutschem Vorbild, auch Schweizer Anstalten teilnahmen), das Volkslied und die Instrumentalmusik in den Rahmen der Schulmusik einbeziehen. Das volkstümliche geistliche und weltliche Lied, mit Klavier oder Instrumenten begleitet, wurde in der Schweiz besonders gepflegt.

Für die schweizerische Musikpädagogik bereitete sich noch im Ausgang des Jahrhunderts die grosse Wandlung vor durch den Geist Heinrich Pestalozzis (1746 bis 1827), der allen Unterricht aus der unmittelbaren «Anschauung» der Elemente des betreffenden Faches ableiten wollte. Auf die Musik übertragen, bedeutet das, vom wirklichen Schallerlebnis ausgehen und auf ihm eine Tonlehre aufbauen.

Am reichsten sind im achtzehnten Jahrhundert die drei Städte Basel, Genf, Zürich mit musikpädagogischen Kräften versehen gewesen.

Der Singmeister Peter Dorsch, die Gymnasialgesanglehrer H. J. Grün, Karl D. Schwab und Anton Friedrich Staehelin, die Komponisten und Musikpädagogen Johann Christoph Kachel und Johann Jakob Pfaff, Christoph Gengenbach Vater und Sohn als Musikprofessoren, Hieronymus Reber, der eine Singschule, und Johann Salat, der eine musikalische Freischule plante, der Schulmusik- und Gesangspädagoge Johann Thommen (Musikalisches ABC, 1744), der Universitätsmusiker Georg Vest, ferner Melchior Walter als Instrumentallehrer am Collegium Musicum und andere mehr gehören nach Basel.

In Genf wirkten als Musiklehrer der Kantor Marc Bourrit, als Violinpädagogen Philipp Fritz und sein Sohn Gaspard, der bekannte Komponist und Virtuose; Jean A. Serre schrieb über musiktheoretische, Jean Trembley über akustische Fragen. Rousseau, geborener Genfer, unterrichtete in Annecy, Lausanne und Chambéry, während er sich in Paris als Komponist und Musikschriftsteller be-

tätigte (Musiklexikon, Genf 1767). Friedrich Schwindl soll 1776 in Genf eine Musikschule errichtet haben.

Die Zürcher (und Wetzikoner) Komponistenschule weist auch ernste musikpädagogische Bestrebungen auf. Der Kantor Johann Kaspar Albertin hinterliess eine musikgeschichtliche Skizze, sein Nachfolger Johann Kaspar Bachofen, der Komponist des «Musikalischen Halleluja», schrieb eine Elementarmusiklehre und fügte einer Psalmenausgabe eine Anleitung zum Generalbasspiel bei. Eine offenbar musikpädagogisch reich begabte Natur war Johann Heinrich Egli, Klavier- und Gesanglehrer, dessen Kinderliedersammlungen (zum Beispiel 1789) ein frühes schweizerisches Beispiel spezieller musikalischer Jugendliteratur sind. Sein Kollege war Johann Heinrich Walder, Klavierlehrer und Verfasser eines Schulgesang-Lehrbuches. Johann Ludwig Steiner war jahrzehntelang Musiklehrer, Philipp Christoph Kayser, Goethes Freund, ebenfalls. Steiner veröffentlichte schon 1728 eine Musiklehre. Auch Pfarrer Johann Schmidlin in Wetzikon, der bekannte volkstümliche Komponist, liess eine Anleitung zum Psalmensingen erscheinen. Als Musikästhetiker könnte man ferner J. C. Pfenninger (Briefe an Nichtmusiker) bezeichnen.

Der Winterthurer Aesthetiker Johann Georg Sulzer nahm in sein Hauptwerk (Allgemeine Theorie der schönen Künste) musikästhetische Betrachtungen auf und arbeitete das Projekt einer Notenschreibmaschine aus! Nachdem mit den ersten «Musikmeistern» des berühmten Collegium Musicum Fachmusiker sich als Musiklehrer zu betätigen begannen (ca. 1750), kam ganz zu Ende des Jahrhunderts Samuel Gottlieb Auberlen nach Winterthur, unterrichtete und komponierte. Wir treffen ihn anderthalb Jahrzehnte später als Musikschuldirektor in Schaffhausen. In Bern waren Niklaus Käsermann und Ziegler, in Neuchâtel François Avy, in Chur Ludwig Christ, Konrad Greuter und Johann Wilhelm Immler, in Rheinfelden Seber, in Lachen Bernhard Schaettin, in Muri Gerold Jauch, in Engelberg Benedict Deuring, in Mariastein Felix Tschupp (als Theorielehrer) usw. tätig.

Dies nur einige Beispiele für die musikpädagogische Betätigung in der Schweiz im achtzehnten Jahrhundert.

Wenn hier schon unmöglich Art und Praxis des Musikunterrichtes in allen Ortschaften im Einzelnen erwähnt werden konnte, so spannt das neunzehnte Jahrhundert das Netz von privaten und offiziellen Musikpädagogen allmählich immer dichter, so dass nur die im geschichtlichen Rückblick durch besondere Leistungen hervorstechenden Einzelpersönlichkeiten summarisch genannt werden können.

4. VOM ZEITALTER NÄGELIS ZUR GEGENWART

Zwei deutliche Entwicklungszüge gehen vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in dem Bereich der Musikerziehung in der Schweiz aus. Der eine ist auf einzigartige Weise getragen vom Geist und Willen Hans Georg Nägelis und befasst sich fast ausschliesslich mit der Schaffung eines volkstümlichen Musiklebens, der Pflege des Volksgesanges, der Ausbildung geeigneter Methoden für den Schulmusikunterricht und für den Elementarunterricht. Der andere knüpft an an die langsam sich mehrende Zahl von einheimischen Komponisten auf dem Gebiete der Kunstmusik, und vor allem an das vielseitige Wirken einer ganzen Reihe von eingewanderten, hauptsächlich deutschen Berufsmusikern, die die örtliche Organisation des Musiklebens fast in allen Teilen der heutigen Schweiz, und damit auch den privaten und von den Behörden unterstützten Musikunterricht immer umfassender in die Wege leiteten.

Der erste Entwicklungszug bringt eine Reihe von bedeutenden oder kennzeichnenden Leistungen auf dem Gebiete der Abfassung von Elementarmusikmethoden, Schulgesangbüchern, volkstümlichen Liederbüchern, und allenthalben, auf dem Boden der geeinigten und regenerierten Schweiz im Zeitalter wirtschaftlichen und freizügigen materiellen Aufschwungs, mehr oder weniger weit fortgeschrittene Ansätze zur organisatorischen und musikalisch befriedigenden Durchführung eines geregelten Musikunterrichtes in den Volks- und Mittelschulen der verschiedenen Kantone und Landesgegenden.

Der zweite Entwicklungszug fasst vor allem ins Auge die Einrichtung von eigentlichen Musikschulen und Konservatorien für Musik, die einen Stab von Berufsmusikern für die verschiedenen vokalen, theoretischen, instrumental-fächer vereinigen. Bald tritt an diese Institution die wichtige Aufgabe heran, neben der gediegenen musikalischen Ausbildung des Laien auch die berufliche Ausbildung des künftigen Musikers im Hauptfach, des Berufsmusikpädagogen, des ausübenden und schaffenden Künstlers in die Wege zu leiten. Im Laufe eines Jahrhunderts (von 1835 an) sehen wir in der Tat eine für unser kleines Land stattliche Reihe von solchen Konservatorien entstehen, die

naturgemäss immer mehr auf enge Verbindung mit den staatlichen Unterrichtsorganen, auf städtische und staatliche Subvention, vor allem aber auf die Einrichtung besonderer Fachprüfungen mit, womöglich staatlich anerkannten, Diplomasweisen hinzielen. Dass gerade an solche Anstalten auch die bewährtesten einheimischen künstlerischen und pädagogischen Kräfte herangezogen wurden, ist verständlich. So treffen wir fast regelmässig die besten Musikpädagogen im Laufe der neueren Schweizer Musikgeschichte im Verbandsverbande irgend einer Musikschule tätig an.

Es liegt und lag im Zuge der Strukturveränderungen der Formen des Zusammenlebens, dass die Zusammenfassung gleicher Berufsangehöriger zu grösseren Verbänden mit dem Hauptziel des Schutzes der Berufsinteressen, der materiellen und ideellen Besserstellung der Verbandsangehörigen in alle Berufsbetätigungen, auch in den Musikerzieherberuf, hineinspielt. So ist es bald ein Halbjahrhundert her, seit die Musikpädagogen in der Schweiz sich zu einem interkantonalen, gesamtschweizerischen Verbandsverbande zusammengetan haben.

Das Schulmusikwesen hat seine Ergänzung durch vermehrte Berücksichtigung musikwissenschaftlicher Unterrichtsmöglichkeiten an den Hochschulen, den kantonalen Universitäten, gefunden. Ihnen zur Seite steht als neuester Zweig öffentlicher Musikpädagogik die Durchführung von musikalischen Kursen aller Art, die das Gebiet der systematischen und historischen Musikbetrachtung betreffen. Weiterhin haben sich private Arbeitsgemeinschaften zusammengetan, um Fragen der Volksmusikerziehung, der weltlichen und geistlichen Laienmusikkultur, aber auch der beruflichen Fortbildung einer gedeihlichen praktischen Lösung zuzuführen. Dies alles zusammengekommen soll auch den Schweizern die Möglichkeiten geben, im eigenen Lande mit eigenen Unterrichtskräften eine musikalische Ausbildung des Berufsmusikers, sowie eine Fortbildung des Musikfreundes zu erreichen, die sich mit gutem Gewissen derjenigen der grossen benachbarten Musikländer vergleichen lässt. Die Ergebnisse der dahin zielenden, nunmehr über hundertjährigen Bemühungen lassen den Schluss zu, dass die Schweiz aus eigenen Kräften durchaus immer mehr in der

Lage sein wird, der Musikerziehung eine geachtete und sachlich berechtigte Stellung im schweizerischen Geistes- und Kulturleben zu geben. Unablässiges Streben nach Vervollkommen ist auch hier unerlässlich; wenn man den langen Weg der schweizerischen Musikpädagogik seit fast tausend Jahren überblickt, so soll die Feststellung der erreichten Resultate nur als Verpflichtung wirken, dem wichtigen Gebiete der Musikerziehung mit seinen bedeutsamen Möglichkeiten für den Einzelnen wie für die Gesamtheit mit höchstem Ernst und voller Hingebung zu dienen.

Nägeli steht theoretisch auf dem Boden der Pestalozzischen Gedankengänge. In seiner «Gesangbildungslehre» (ab 1810) hat er das musikpädagogische Hauptwerk der neueren Schweiz gegeben. Hier und in zahlreichen anderen systematischen oder praktischen musikpädagogischen Veröffentlichungen konnte Nägeli sein eigenes Talent zur Geltung bringen, den streng methodischen Aufbau, die Zusammensetzung des didaktischen Gesamtgebäudes einer pädagogischen Disziplin durch progressiven Ausbau jeder einzelnen Teildisziplin bis zu einem gewissen Grade der Vollendung, wobei gleichzeitig immer nur an einer Teildisziplin gearbeitet wird. Mit Michael Traugott Pfeiffer (1771 bis 1849) zusammen, der ebenfalls lange Jahre (seit 1792) als Musiklehrer in Solothurn und Aarau wirkte, arbeitete Nägeli seine musikpädagogische Methode «nach Pestalozzischen Grundsätzen» aus. Sie ist die «wohl umfassendste Gesangsunterrichtslehre» genannt worden. Schon 1809 hatte Nägeli eine tiefgründige Untersuchung über die Grundzüge seiner Lehre veröffentlicht. Die Ernsthaftigkeit seiner musikpädagogischen, philosophisch und religiös orientierten Grundsätze kommt hier eindrucksvoll zur Geltung. Jedes Teilfach der Musiklehre (zum Beispiel Rhythmik, Melodik, Dynamik usw.) wird zunächst methodisch durchgeübt; die verschiedenen didaktischen «Säulen» vereinigen sich erst zuletzt. Zum wirklichen Liedgesang kommt Nägeli bei diesem synthetischen Lehrgang erst nach Jahren; heute wird bekanntlich die «simultane» Behandlung der musikpädagogischen Unterabteilungen vorgezogen. Von der musikalischen Erziehung der Kinderwelt aus sah Nägeli in weiter, idealer Ferne über eine umfassende chorgesangliche Durchbildung eines gan-

zen Volkes das Ziel einer «Menschheitsveredelung... Dann kommen wir endlich dahin, zu dem veredelten häuslichen Leben frommer Christen das öffentliche Leben der Griechen wieder zu gewinnen und so die Blüten der Kunst mit den Blüten der Religion in einen unverwelklichen Kranz zu flechten».

Auf der Linie Pestalozzi-Nägeli fussen im wesentlichen alle Ergebnisse und Leistungen der schweizerischen Musikpädagogik im Sinne des oben erwähnten ersten Entwicklungszuges.

Die Schulliederbücher von E. Brunnhofer, K. F. Baumann, Pfarrer Sprüngli, Johann Jakob Früh, Gottlieb Johann Laib, Samuel Weishaupt, Johann Wepf, Samuel Neuenschwander, Johann Rudolf Weber, Ernst Hauschild, Franz Abt, J. J. Schäublin, R. Ruegg, S. S. Bieri, Karl Gustav Weber, Heinrich Weber, Friedrich Wagner, Arnold Spahn, Christoph Schnyder, Joseph Greith, B. Zweifel, William Pilet, Albert Parchet, Robert Cantieni, Joseph Feurer, Albert Schluep und vieler anderer, die seit etwa einem Jahrhundert erschienen sind, belegen diese Tatsache ebenso sehr wie die methodischen Werke des gleichen Zeitraumes (Wilhelm Baumgartner, Gustav Baldamus, Herrmann Billeter, Johann Daniel Elster, François Grast, Heinrich Grieder, Wilhelm Grimm, Hans Huber, Gustav Kugler, Theodor Rauber, Friedrich Wilhelm Rennefahrt, Wilhelm Ruhoff, Ferdinand Schneeberger, Schnyder von Wartensee, Johann Stehle, Philipp Tietz, Ulrich Benedikt Wachter, Karl Gustav Weber, Johann Rudolf Weber, Johann Ulrich Wehrli und andere mehr), bis zu den Arbeiten unserer Tage (Feurer-Fisch, Schoch usw.)

Für den Primarlehrer der Schweizer Volksschule sind heutzutage fast ausnahmslos in allen Kantonen auf Grund der bestehenden Vorschriften Gesang, ein Instrument und Theorie Pflichtfächer. An den Lehrerseminarien unterrichten Berufsmusiker, in neuerer Zeit auch Spezialisten der Schulmusik. Im Rahmen der schweizerischen Schulmusikpraxis sind auch schon zur Zeit von Johann Rudolf Weber Anregungen für ein «relatives» Tonsilbensystem gemacht worden, die sachlich mit wesentlichen Grundlagen der aus England auf den Kontinent übertragenen Tonic-Solfa-Methode (dem deutschen «Tonika-Do») übereinstimmen.

Unter den Musikpädagogen des neunzehnten Jahrhunderts seien ausser den bisher Genannten noch erwähnt Angerer, Attenhofer, Wilhelm Baumgartner, Johann Karl Eschmann, Freund, Hegar in

Zürich, Boepple, Hans Huber, Volkland, August Walter, Ferdinand Laur in Basel, Eduard Franck, Karl Munzinger in Bern, Joseph Greith, Ferdinand F. Huber, Heinrich Szadowsky in St. Gallen, Bovy-Lysberg, Grast, Henri Kling, von Senger in Genf, Karl Eschmann-Dumour, Koella in Lausanne, Louis Kurz und Edmond Röthlisberger in Neuchâtel, Kaupert in Morges, Kaeslin, Theodor Fröhlich (Aarau), Johann Anton Held, Johann Anton Bühler in Chur, Arnold, Franz Joseph Breitenbach (Luzern), Fritz Bach (Nyon), Classen (Schaffhausen), Grieder (Liestal), Edgar Munzinger (Winterthur), Petzold (Zofingen), Ulrich Munzinger, Karl Walter, Rotschi in Solothurn, Theodor Stauffer (Kreuzlingen), Sturm (Biel), Pfarrer Weishaupt (Gais), J. J. Ryffel (Wettingen), Jakob Vogt (Fribourg), Raabe (Lenzburg) — um nur einen ungefähren Begriff vom Umkreis musikpädagogischer Einzelpersönlichkeiten zu geben. Im Ausland betätigten unter andern sich die Schweizer Mathis Lussy, Louis Niedermeyer (Paris), Schnyder von Wartensee (Frankfurt am Main), Betrand, Roth (Dresden), Charles Bonvin (Buffalo), übrigens auch Gustav Arnold (in England). Andererseits wirkten bedeutende Ausländer (hauptsächlich Deutsche) ebenfalls, zum Teil längere Zeit, musikerzieherisch in der Schweiz. Auf der stattlichen Liste würde man zum Beispiel antreffen Richard Wagner, Herrmann Goetz, Alexander Müller in Zürich, Franz Liszt, Pierre Et. Wolf, Vincent Adler, Adolf Ruthardt in Genf, Felix Draesecke in Lausanne, Theodor Kirchner, Ernst Radecke (Winterthur), Wilhelm Bügel (Biel) und viele andere.

Unter den bisher genannten Musikern stehen viele mit Musikschulen und Konservatorien in engster Verbindung, sei es als Lehrer oder Anstaltsgründer, sei es durch ihre musikpädagogischen Veröffentlichungen. In chronologischer Reihenfolge seien nunmehr die mit Abteilungen zur Ausbildung von Berufsmusikern eingerichteten schweizerischen Konservatorien nach dem heutigen Stand kurz besprochen. Die eingeklammerten Zahlen bedeuten jeweils die Zahl der Lehrer, die Gesamtzahl der Schüler im Jahr 1938/39, die Zahl der in den letzten zehn Jahren erteilten Fachdiplome und die Zahl der Schüler-Vortragsübungen 1937/38.

Das 1835 gegründete *Conservatoire de musique* in Genf wird von Henri Gagnebin geleitet (72, 874 [darunter 115 Berufsschüler], 217, 50). Bedeutende Lehrer waren Liszt, Bovy-Lysberg, Adler, W. Rehberg, Stavenhagen, Vianna da Motta, Iturbi für Klavier, Henry Reymond, Marteau, Berber, Hugo Heermann, Joseph Szigeti für Violine,

Bonoldi, Frau Falk, Ketten, Frau Féart, Frau Croiza für Gesang, Grast, v. Senger, Jaques-Dalcroze für Theorie usw.

Das Konservatorium für Musik in Bern wurde 1858 gegründet, sein gegenwärtiger Direktor ist Alphons Brun (45, 537, 76, 22). Der Reihe nach wurden die Fächer Violine, Klavier, Chorgesang eingeführt; heute werden 45 Fächer gelehrt und zwar an den drei Hauptabteilungen Berufsschule, Musikschule (für Dilettanten), Bühnenschule. Frühere Direktoren waren Eduard Franck, Adolf Reichel, Karl Munzinger, Rudolf Kradolf. Die Pflege der Hausmusik umfasst auch Schnitzen und Spielen von Bambusflöten, Rhythmik, Solfège und Musikediktat. Chorgesang, Kammermusik und Orchesterspiel, Deklamation, Atem- und Sprechtechnik, Ausdrucksgymnastik, Instrumentenkunde und spezielle Orgelbaukunde, Hymnologie und Kirchenmusikgeschichte, Improvisation ergänzen die Lehrpläne. Ein Neubau ist in Angriff genommen.

1861 entstand das Conservatoire de Lausanne, Institut de musique, geleitet heute von Charles Troyon (46, 354, 163, 22). Im «Institut» werden in freien Klassen Unter- bis Oberstufe unterrichtet. Im «Conservatoire» werden die Berufsmusiker ausgebildet, Lehr- und Konzertdiplome erworben. Koella war Gründer, Eschmann-Dumour, J. Nicati, Frau Freund bedeutende Lehrkräfte. 1932 erfolgte eine Neugestaltung der Studienpläne und der Prüfungsordnungen.

Die Musikschule und das Konservatorium Basel wurden 1867 gegründet von Selmar Bagge; Leiter waren Hans Huber, Hermann Suter, W. Rehberg, Felix Weingartner, und seit 1935 Hans Münch (54, 792 [darunter 365 Berufsschüler], 114, 37). An beiden Abteilungen werden alle musikalischen und musiktheoretischen Fächer gelehrt. Spezialkurse sind für Rhythmik und Gymnastik eingerichtet, ebenso Dirigentenkurse für Chor- und Orchesterleiter, denen am Schluss das volle Basler Berufsorchester zur Verfügung steht. Daneben übt ein eigenes Konservatoriumsorchester; Opern- und Schauspielkurse ergänzen den Lehrplan.

Das Konservatorium (und die allgemeine Musikschule) Zürich verdanken Friedrich Hegar 1876 ihre

Gründung. Die heutigen Direktoren sind Volkmar Andreae und Carl Vogler (56, 1001 [Berufsschule 141], 465, 47). In der allgemeinen Musikschule werden billige Einführungskurse und Hausmusikurse durchgeführt. In der Berufsschule bilden den Abschluss Lehr-, Orchestermusiker-, Organisten-, Dirigenten- und Konzertdiplome. Eine Schule für musikalisch-rhythmische Erziehung (Gymnastik und Tanz), das schweizerische Seminar für Schulgesang und Schulmusik, eine Orchesterschule, Ausbildungskurse für Chor- und Blasmusikleiter, in Schulgesangsmethodik für Lehramtskandidaten der Universität, protestantische Choralkunde, Choral-singen für Theologiestudenten und Orgelspiel für beide Konfessionen ergänzen die Fachauswahl.

Die Musikakademie Zürich ist 1891 gegründet worden; sie wird von Hans Lavater geleitet (38, 275, 62 [in sieben Jahren], 11); ihre Berufsabteilung bildet Musiklehrer, konzertierende Künstler, Organisten, Dirigenten aus. Spezialabteilungen befassen sich mit Schulgesang, Volks- und Jugendmusik (Singkreise, Blockflöte), moderner Tanzmusik (Saxophon, Klavier, Schlagzeug).

Seit 1904 besteht das Conservatoire, Académie de musique in Fribourg, geleitet nacheinander von Charles Delgrouffre, Edouard Favre, Edouard Vogt, Ant. Hartmann und Paul Haas. Entstanden aus der 1870 gegründeten Musikschule von Jacques Vogt (19, 275, 18, 10), weist es auch Abteilungen für kirchliches Orgelspiel und gregorianischen Gesang auf.

Das Conservatoire de musique von Neuchâtel wurde 1918 durch Georges Humbert begründet; seine jetzigen Leiter sind Ernest Bauer und J. M. Bonhôte (23, 150, 65, 14). Auch hier sind Klassen für Berufsmusiker und für Dilettanten eingerichtet; die Vorbereitung für die Diplomprüfungen des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes ist ebenfalls möglich. Ein Konservatoriumschor und -Orchester nehmen an den Vortragsübungen teil.

Als jüngste Gründung dieser Art ist das Conservatoire de La Chaux-de-Fonds zu erwähnen; es besteht seit 1927 und wird von Charles Faller geleitet (18, 270, 18, 23).

Eine Mittelstellung zwischen Lehr- und Forschungsinstitut nimmt die 1923 entstandene *Schola Cantorum Basiliensis* ein; ihr Direktor ist Paul Sacher (11, 355, 1, 5). Sie hat sich die Wiederbelebung der alten Musik, das Spielen auf den wichtigsten älteren Instrumenten, das Singen nach den vorklassischen Manieren zur Aufgabe gemacht. Eine Konzert- und Unterrichtsabteilung vermittelt einerseits Aufführungen mit originalen Instrumenten (und bildet spezielle Konzertgruppen aus), anderseits Einzelunterricht und Sonderklassen zur Berufsausbildung mit Diplom. Eine dritte Abteilung führt an wechselnden Orten Arbeitstage und -Wochen für alte Haus- und Kirchenmusik durch.

Neben diesen Konservatorien, die meistens städtische oder staatliche Subventionen und staatlich anerkannte oder beaufsichtigte Diplomprüfungen und Diplome aufweisen, erweitern noch andere Musikschulen mit einem beruflichen Lehrkörper die weitverzweigten musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten in der Schweiz. Es sind dies die *Ecole normale de musique* in Neuchâtel, das José Berrische Konservatorium in Zürich, die Musikschule des Musikkollegiums in Winterthur, die Städtische Musikschule und die Organistenschule in Luzern, das Wolffsche Konservatorium in Basel, die Städtische Musikschule in Biel, die Musikschule der Im Thurnschen Stiftung in Schaffhausen, die Musikschule Chur, das Institut de Ribeaupierre (mit Filialen in Montreux, Vevey, Aigle, Châteaud'Oex) und die Académie de Ste Cécile in Lausanne, die Académie de musique, die Ecole artistique de musique und das Institut Jaques-Dalcroze in Genf, sowie das Instituto Musicale Ticinese in Lugano.

In den letzten Jahrzehnten ist auch an den schweizerischen Hochschulen der Musik und ihrer akademischen Form, der Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Eingang gewährt worden, nach dem Vorbild der nach 1900 an den deutschen Universitäten mächtig einsetzenden Entwicklung. Ordentliche und ausserordentliche Lehrstühle, Titularprofessuren, Privatdozenturen und Seminarübungen für Musikwissenschaft kennzeichnen diese Entwicklung, zu der noch die Einrichtung studentischer Collegia musica als praktische Ergänzung der Seminararbeit hinzutritt.

Schon im neunzehnten Jahrhundert waren hier und dort musikwissenschaftliche Dozenten in der Schweiz tätig, so Selmar Bagge, Ernst Hauschild in Basel, Karl Hess-Ruetschi, Johann Jakob Mendel

in Bern, Willibald Nagel, Ernst Radecke, Johann Wolfensberger in Zürich, und (1897) Peter Wagner in Fribourg. Die schweizerische Musikwissenschaft begründete als akademischer Lehrer Karl Nef in Basel; zeitweise bestanden dort ein Ordinariat und zwei Extraordinariate, dazu ein musikwissenschaftliches Institut in eigenem Gebäude mit Bibliothek, Seminar und Collegium musicum.

Mit Musikwissenschaft im Hauptfach kann man heute im Rahmen der Phil. I Fakultäten der Universitäten Basel, Bern, Fribourg, Zürich doktorieren, wo auch *collegia musica* und musikwissenschaftliche Seminare bestehen. Genf, Lausanne, Neuchâtel lassen das Fach durch Privatdozenten vertreten. An verschiedenen städtischen und kantonalen Volkshochschulen wird ebenfalls Musik gelesen, so besonders in Zürich, wo ein viersemestriger Lehrgang für die Einführung in die Musik besteht; auch die Handelshochschule St. Gallen führt Vorlesungen über Musik durch. Zur Musikpädagogik in unserm Lande kann man auch zählen die regelmässigen Dirigenten- und sonstigen Ausbildungskurse, welche die grossen eidgenössischen Verbände, wie der Eidgenössische Sängerverein, der Eidgenössische Musikverein, der schweizerische Musikpädagogische Verband, beziehungsweise deren kantonale Unterverbände, ferner die protestantischen Organistenverbände und die katholischen Kirchengesangsverbände durchführen.

Hiezu kommen zahlreiche Singwochen und Blockflötenkurse, die von verschiedenen Arbeitskreisen für Hausmusik und Volkslied, Trachtenvereinigungen, religiösen Organisationen usw., besonders konsequent auch vom Verein zur Förderung der Jugend-Sing- und Spielkreise in Zürich, abgehalten werden.

Seit bald fünfzig Jahren (1893) besteht ferner die interkantonale schweizerische Vereinigung der Musikpädagogen, die seit 1911 als Schweizerischer Musikpädagogischer Verband organisiert ist, sich tatkräftig des Interessenschutzes der Berufsmusikerzieher (der Beruf ist von der eidgenössischen Rechtsprechung noch nicht geschützt worden) annimmt, durch eigene Fachprüfungen den Stand zu heben, durch Ortsgruppen und ein eigenes Organ die musikpädagogische Arbeit zu intensivieren sich bemüht.

Unter den schweizerischen Methoden, die auf dem Gebiete der Musikerziehung im allgemeinen und der Schulmusik im

besonderen (zum Beispiel durch Georges Pantillon) auch im Ausland Aufmerksamkeit erregten, sei hier zum Schluss noch kurz auf die Grundgedanken des Lehrgebäudes von Jacques-Dalcroze eingegangen, der seit über dreissig Jahren für das körperliche Erleben und dadurch verstärktes Auffassen des Rhythmus eintrat. Geht dieser Gedanke auch grundsätzlich auf Nägeli zurück (der sich übrigens auch schon für das Musikediktat in der Volksschule einsetzte!), so gab ihm Dalcroze eine originelle und zeitnahe Form; er verbindet mit rhythmischen Uebungen auch die Gehörbildung (Skalensingen mit «absoluten» Solmisationssilben Arm- und Schrittbewegung führen methodisch zur «plastischen», rhythmischen Gymnastik, bei der die Ausdrucksgestaltung, teilweise in tänzerischer Form, immer mehr in den Vordergrund tritt. Wenn auch diese Methode infolge ihrer technischen Eigentümlichkeit sich weniger zur integralen Einführung in den Rahmen der Schulmusik eignet, so hat sie doch der Musikpädagogik der Gegenwart auf gewissen Gebieten einen, besonders das Erlebnisnahe des Musikverständnisses fördernden Antrieb gegeben.

Das reiche Bild der musikerzieherischen Bemühungen auf dem Gebiete der heutigen Schweiz lässt trotz aller lokalen Bescheidenheit den Schluss zu, dass auch auf diesem Teilgebiet des kulturellen Lebens gesunde Bestrebungen am Werke waren und sind, die teilweise erfreuliche Verwirklichung gefunden haben und sicher noch finden werden.

Literatur:

Verzeichnis einiger älterer musikpädagogischer Werke schweizerischer Herkunft bis und mit 18. Jahrhundert in schweizerischen Bibliotheken (aus dem handschriftlichen Katalog «Musik in schweizerischen Bibliotheken» von Edgar Refardt, Basel).

16. Jahrhundert und früher:

Boetius Opera cum annot... Glareani 1576, Bern / Moritz Enk, 2 Traktate über Figuralmusik, St. Gallen [M.] / Johannes Fries, Brevis musicae isagoge, 1554, Zürich / Glareanus, Isagoge in musicem, 1516; Derselbe, Dodekachordon, 1547; Derselbe, Auszug (Wonegger), 1554, Aarau, Kantonsbibliothek; Derselbe, Musicae Epitome (Wonegger), 1557, Einsiedeln / Lampadius, Compendium musicum, Bern 1546, Zürich / Nic. Lindemann, Regulae contrapunctis, 1567, St. Gallen [M.] / De Monochordo, M. des 15. Jahrhunderts, Einsiedeln / Musica brevis de novellis, M. des 15. Jahrhunderts,

Einsiedeln / Fragment über Musik, M. des 10. Jahrhunderts, St. Gallen / Abhandlung über Musikinstrumente, M. des 12. Jahrhunderts / Notker, Brief über Romanusbuchstaben, M. des 11. Jahrhunderts, St. Gallen; Derselbe (Labeo?) De octo tonis, M. des 11. Jahrhunderts, St. Gallen / B. Prasberg, Clarissima ... musice interpretatio, Basel 1504, St. Gallen / Fragment über Psalmenmusik, M. des 16. Jahrhunderts, St. Gallen / Johannes Travers, Excerpta über Musiktheorie, 1562, Chur [M.].

17. und 18. Jahrhundert:

Jean Bruguier, Discours sur le chant des psaumes, Genève 1663, Genf / Kurtzer Unterricht der Musik, Zürich 1643, Zürich / Underrichtung ... der Gesangkunst, Zürich 1698, Zürich / De Cantu choralis, M. 18. Jahrhunderts, St. Gallen / Pierre de Crousaz (Lauzanne), Traité du beau 1715, Zürich / Una cuorta Forma de cantacr, 1742, Chur [M.] / J. C. Hardmeyer, Des kurzen ... Gesanges ... Gegenklang, Zürich 1714, Zürich / K. L. Junker, Tonkunst, Bern 1777, Bern; 20 Komponisten, eine Skizze, Bern 1776, Bern / J. C. Pfenniger, Briefe an Nichtmusiker, Zürich 1792, Zürich / Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, Genève 1781, Luzern / J.-J. Rousseau, Dictionnaire de musique 1768, Zürich: Dissertation sur la musique moderne 1743, Genf; Verschiedene Manuscripte, Neuchâtel / Johannes Schmidlin, Deutliche Anleitung zum ... Singen der Psalmen, Zürich 1767, Zürich / J. A. Serre, Essai sur les principes de l'harmonie 1753, Genf; Observations sur les principes de l'harmonie 1763, Genf / J. M. Spiess, Kurzer Unterricht zur ... Musik 1745, Einsiedeln; Musikalischer Traktat ... zur Composition 1745, Einsiedeln / J. L. Steiner, Notenbüchlein Zürich s. a., Zürich / J. R. Stoss, Beschreibung der Münsterorgel, Bern 1746, Zürich / Gründlicher Unterricht zum Singen der Psalmen, Zürich 1774, Zürich.

Anmerkung:

M. = Manuscript. Der Stadtname am Ende jeder Werkangabe bezeichnet den Standort; Zürich: Zentralbibliothek, St. Gallen: Stiftsbibliothek, Bern: Stadtbibliothek, Einsiedeln: Stiftsbibliothek, Genf: Universitätsbibliothek, Chur: Kantonsbibliothek, Neuchâtel: Kantonsbibliothek, Luzern: Bürgerbibliothek. Es ist jeweils nur ein einziger Standort angegeben, auch wenn das Werk in mehreren Bibliotheken aufliegt.

Wichtigste benutzte Literatur:

Bibliographie zur Landeskunde der Schweiz 1894 ff., Abteilungen: Unterricht, geistige Kultur, katholische Literatur des Bistums Basel, Schulgeschichte / Karl Nef, Bibliographie der schweizerischen Schriften über Musik und Volksgesang 1908 / Bibliographie der Schweizer Geschichte, herausgegeben von W. J. Meyer 1930 ff. / Schweizer Musikpädagogische Blätter 1911 ff. / Schweizer Jahrbücher für Musikwissenschaft, I—VII, 1924 ff. (besonders die Arbeiten von Max Zulauf, Arnold Geering, Walter Robert Nef, A.-E. Cherbuliez) / Edgar Refardt, Histor.-Biograph. Musikerlexikon der Schweiz 1928 / Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens 1858; Derselbe, Die Pflege des Kirchengesangs ... in der deutschen katholischen Schweiz 1873 / George Becker, La musique en Suisse ... 1923 / Max Zulauf, Der Musikunterricht in der Geschichte des

bernischen Schulwesens von 1528—1798, 1934 / Georg Schüenemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, 1928 / Ernst Bücken, Handbuch der Musikerziehung, 1931 / Max Fehr, Das Musikkollegium in Winterthur, 1929 / Edgar Refardt, Das Musikleben der Schweiz im 17. Jahrhundert, in: Der kleine Bund, 1930 / Bericht von John Hullah über den Stand des Elementargesangunterrichtes in der Schweiz, in: Schweizer. Musikzeitung, 1881 / Fritz Brönnimann, Der ... Musikdirektor Joh. Ulrich Sultzberger und die Pflege der Musik in Bern, 1920 / Otto Hunziker, Geschichte der schweiz. Volksschule 1881 ff. / A.-E. Cherbuliez, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, 1932; Derselbe, Singbewegung und Schule, in: Jahresbericht des Bündner Lehrervereins, 1934; Derselbe, Pestalozzis Anregungen auf dem Gebiete der Musikpädagogik und der Volksmusik, in: O mein Heimatland, 1933.

ANHANG

MUSIK UND RECHT

RECHT UND RECHTSVERWIRKLICHUNG IN DER SCHWEIZ IN BEZUG AUF DAS MUSIKALISCHE WERK

VON ADOLF STREULI

Die Summe der Rechte, die der geistigen Schöpfung, damit auch dem musikalischen Werke, Schutz gewähren, heisst Urheberrecht.

Das Urheberrecht ist ein junges Recht. Eifriges Bemühen, seine Wurzeln schon in der Antike zu finden, ist fehlgerichtet und entspringt der Verkennung soziologischer Verhältnisse, unter denen Recht entstehen kann.

In der Antike und im Mittelalter war die soziale Stellung des schöpferisch schaffenden Menschen gegeben durch seinen Stand als Künstler. Es gehörte zum *nobile officium* des Patriziers, der weltlichen und geistlichen Höfe, in Ausübung des Mäzenatentums den Künstler zu unterstützen, dem Künstler Aufträge zu vermitteln, die künstlerische Schule mit ihren Meistern, Gesellen und Lehrlingen durch Aufträge zu speisen und zu unterhalten.

Mit der Verwirklichung der naturrechtlichen Forderung auf Gleichheit der Menschen vor dem Gesetz verschwand auch allmählich die ständische Stellung des Künstlers und sein kultureller Anspruch auf soziale Geltung ausschliesslich kraft seines *Künstlertums* fiel dahin. Ebenso verloren das Patriziat und der Adel ihre privilegierte Stellung und damit die soziale und kulturelle Pflicht, meist auch die ökonomischen Möglichkeiten, das *nobile officium* des Mäzens auszuüben. Der Künstler wurde gezwungen, seine Schöpfung zum Masstabe seiner sozialen Geltung und seiner ökonomischen Möglichkeiten zu machen. Die Rechte am Kunstwerk mussten Verkehrswert erhalten, und damit wurde die grosse Revolution auch die Mutter des Urheberrechtes.

So erleben wir denn den heute noch nicht abgeschlossenen faszinierenden Vorgang der Entdeckung eines völlig neuen Rechtsobjektes. Die formale Gestaltung, die Schöpfung. Damit wird auch das Musikwerk zum Gegenstand juristischer Betrachtung.

Aus der Definition des Objektes des Urheberrechtes als formale Gestaltung, als Schöpfung, in Unterscheidung zum Inhalt, gewinnen wir verschiedene Einsichten juristischer Art, und bestimmte Festlegungen in Gesetzen und Rechtsprechung erhalten ihr Gesicht. Nämlich:

a) Da nicht der Gehalt eines Musikwerkes Gegenstand des Urheberrechtes ist, ist auch nicht der Grad der Schönheit, Güte, Wahrheit oder Höhe des Gedankenfluges des Werkes für die Frage nach dem Bestande des Urheberrechtsschutzes massgebend. Jedes Musikwerk, vom Jazz bis zur Sinfonie, genießt Schutz.

b) Aus der Definition des Objektes des Urheberrechtes als formale Gestaltung ist zu entnehmen, dass das Rechtsobjekt nicht eine Sache, sondern ein immaterielles Gut ist. Es ist zu unterscheiden zwischen dem Objekt des Urheberrechtes als solchem, das im Gesetz durchgängig als Werk bezeichnet wird, und der Verkörperung dieses Rechtsgutes in der Partitur, die unser Gesetz durchgängig Werkexemplar nennt.

c) Aus der Tatsache des immateriellen Wesens des Objektes des Urheberrechtes ist die Forderung abzuleiten, dass es im Urheberrecht keine Vermutung auf Uebertragung des Urheberrechtes geben dürfe. Die Uebertragung des Eigentums an der Originalpartitur schliesst nicht die Uebertragung irgend eines Urheberrechtes in sich.

d) Aus demselben Grunde kann das Objekt des Urheberrechtes nicht den ordentlichen Untergangsvorgängen unterliegen, sodass der Rechtsschutz bezüglich eines Musikwerkes de lege in der Zeit sein Ende finden muss (Schutzfrist). Heute ist in der Schweiz ein Werk während Lebenszeit des Urhebers und 30 Jahre nach seinem Tode geschützt. Eine in Vorbereitung stehende Gesetzgebung soll nun auch uns die 50jährige Schutzfrist bringen, die bereits nahezu sämtliche Kulturstaaten der Erde gewähren.

e) Aus der Eigenschaft des Objektes des Urheberrechtes als Schöpfung ergibt sich endlich die Möglichkeit, den Rechtsschutz ohne jede formale Voraussetzung zu gewähren. Eine Komposition ist geschützt vom Moment ihrer Entstehung an, selbst bevor sie zu Papier gebracht ist.

Es sind internationale und nationale Rechtsquellen zu unterscheiden. Die weitaus wichtigste internationale Rechtsquelle ist die Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst. Die Uebereinkunft ist auf den Grundprinzipien der Assimilation des Ausländers zum Inländer, und der Institution einzelner Teilrechte *de iure conventionis* aufgebaut. Die Berner Konvention ist ein zwischen Staaten getroffenes Kollektivabkommen zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst. Sie ist ein rechtssetzender völkerrechtlicher Staatsvertrag und schafft als solcher nationales Fremdenrecht. Der Ausländer, Angehöriger einer der Konventionsstaaten, kann sich in der Schweiz auf die Rechte *de iure*

conventionis berufen, auch wenn die Landesgesetzgebung diese Rechte nicht einräumen sollte. Es ist somit theoretisch möglich, dass der Ausländer über mehr Rechte verfügt wie der Schweizer.

Als nationale Rechtsquelle wurde am 7. Dezember 1922 das heutige Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst nach über zwanzigjährigen Kommissions- und Parlamentsberatungen erlassen. Dieses Gesetz trat am 1. Juli 1923 in Kraft; es gewährt jedem Musikwerk Schutz.

Der Inhalt des Urheberrechtsschutzes nach schweizerischem Recht ist im Prinzip zu definieren als absolutes Herrschaftsrecht des Komponisten oder seiner Rechtsnachfolger über seine Kompositionen. Dieses Herrschaftsrecht ist nicht eine Einheit, sondern die Summe einzelner zedierbarer und vererblicher Teilrechte am Geisteswerke. Diese Teilrechte gliedern sich in die ökonomischen Rechte oder Werknutzungsrechte und in die Urheber-Persönlichkeitsrechte oder *droits moraux*. Die einzelnen übertragbaren Werknutzungsrechte zählt unser Gesetz katalogmässig auf.

Der Komponist verfügt im Prinzip über das absolute und vererbliche Recht,

- seine Komposition in irgend einem Verfahren wiederzugeben,
- Exemplare der Partituren zu verkaufen, feilzuhalten oder
sonst in den Verkehr zu bringen,
- sein Werk öffentlich aufzuführen,
- sein Werk auf mechanische Instrumente zu übertragen,
- sein Werk zu verfilmen,
- sein Werk zu bearbeiten.

Unser Gesetz kennt immerhin eine Beschränkung im absoluten Herrschaftsrecht des Komponisten über seine Werke, die ihre Erklärung nur in historischen rechtspolitischen Motiven findet: die Zwangslizenz für Uebertragung musikalischer Werke auf Schallplatten und die Negation des Rechtes auf öffentliche Aufführung des Werkes vermittelt Schallplatten schlechthin.

Das Recht auf öffentliche Aufführung ist zu einem der wichtigsten Rechte des Komponisten geworden. Der Komponist verfügt in der Schweiz ausschliesslich über das Recht der öffentlichen Aufführung seiner Werke, gleichgültig, durch welche Mittel diese öffentliche Aufführung erfolgt, ob durch die menschliche Stimme, ob durch von Menschen betätigte Instrumente, durch das Radio, durch den Tonfilm, durch Kombination von Radio und Schallplatte, durch Radio in Kombination mit Stahlband oder endlich durch Radio, kombiniert mit Lautsprecher.

Die einzige, praktisch in Frage kommende Ausnahme bildet heute nur noch das nicht anerkannte Recht auf die öffentliche Aufführung vermittelt der Schallplatte schlechthin.

Neben den Werknutzungsrechten oder «droit pécuniaire» bestehen bestimmte Persönlichkeitsrechte des Komponisten in bezug auf sein Werk: le droit moral. Der Komponist hat es nach schweizerischem Recht in der Hand, dass sein Werk nur in der Form wiedergegeben werde, in der wiederzugeben er die Erlaubnis erteilt hat. Erteilt der Komponist das Recht auf veränderte Wiedergabe, d. h. erteilt er ein Bearbeitungsrecht, so steht es in seinem freien Befinden, Mass und Umfang der Bearbeitung selbst festzusetzen.

Nach Art. 4 URG genießt die Uebertragung eines musikalischen Werkes auf mechanische Instrumente den Urheberrechtsschutz gleich Originalwerken. Mit andern Worten, die Fixierung eines Werkes auf eine Schallplatte genießt dieselben Rechte wie eine geistige Schöpfung, und zwar ist nach bundesgerichtlicher Rechtsprechung der Plattenhersteller Inhaber dieser Rechte, sofern sie ihm, was vermutet wird, von den bei der Herstellung der Schallplatte mitwirkenden ausübenden Künstlern, den ursprünglichen Inhabern dieses Rechtes, übertragen worden sind.

Zur Verwertung des Aufführungsrechtes sind grundsätzlich Landeszentralstellen (Aufführungsrechtsgesellschaften), die das Weltrepertoire verwalten, zuständig.

Da jeder Veranstalter von öffentlichen Aufführungen geschützter Musik — es sind dies die verschiedensten und umfassendsten Volkskreise — schadenersatzpflichtig wird, falls er nicht vorgängig der Aufführung die Bewilligung von der Zentralstelle hierzu einholt, und er sich bei absichtlicher Verletzung des Aufführungsrechtes einer Bestrafung wegen Diebstahls geistigen Eigentums aussetzt, müssen sich die Veranstalter von öffentlichen Aufführungen an die Zentralstelle wenden, um die Aufführungsrechte zu erwerben.

Die Ermächtigung zur Aufführung geschützter Werke erfolgt in nahezu sämtlichen Fällen auf Grund von Forfaitverträgen, d. h. die Zentralstelle ermächtigt den Veranstalter von Aufführungen für eine bestimmte, meist längere Zeitperiode, eine beliebige Anzahl geschützter Werke des Weltrepertoires nach freier Wahl öffentlich aufzuführen. Diese Ermächtigung wird dem Veranstalter zuteil gegen die periodische Bezahlung einer Pauschalentschädigung und gegen die regelmässige Ablieferung der Verzeichnisse der aufgeführten Werke. Diese Verzeichnisse sind notwendig, um die eingegangenen Entschädigungen auf die Bezugsberechtigten zu verteilen. Als Bezugsberechtigten anerkennen die Aufführungsrechtsgesellschaften den Komponisten des aufgeführten Stückes, dessen Verleger und, gegebenenfalls, soweit die Bearbeitung eine künstlerische Leistung darstellt, den Bearbeiter des Werkes, und endlich den Textdichter.

Eine in Vorbereitung befindliche Ergänzung des Schweizerischen Urheberrechtsgesetzes soll endlich auch unserem Lande die längst ersehnte schweizerische Autorengesellschaft bringen, mit der Kompetenz auf Grund von Gegenseitigkeitsverträgen mit den Schwesterorganisationen des Auslandes zur Verwaltung der Aufführungsrechte am Weltrepertoire im Inland und damit der Möglichkeit, das Ausland zu zwingen, die Berner Konvention auch zum Nutzen der Schweizer spielen zu lassen.

Überschauen wir, was bis heute auf nationalem und internationalem Boden durch den Gesetzgeber und durch organisatorische Arbeit zugunsten des Komponisten geschaffen wurde, so darf festgestellt werden, dass die legislatorischen Voraussetzungen gegeben sind, um dem Komponisten den Lohn für seine Arbeit zu verschaffen, der ihm gebührt. Wenn aber gerade der Schöpfer hochwertiger Kunst, trotz Gesetzgebung und organisatorischer Taten, nur allzuoft ein Stiefkind unserer Gesellschaft bleibt, vermag dagegen weder Recht noch Rechtsverwirklichung aufzukommen. Dieses Problem ist ein Problem kultureller Art, nicht zu erfassen durch rechtliche und organisatorische Taten, und an die Leser, als Vertreter der gebildeten Welt, ergeht die Mahnung, zu helfen: dass das Fanal der geistig Schaffenden immer heller brenne, zur Weitung einer humanen, schönen und freien Welt.

MUSIKALISCHE VERBÄNDE

SCHWEIZERISCHER TONKÜNSTLERVEREIN

Die Gründung des Schweizerischen Tonkünstlervereins (Association des Musiciens Suisses), verbunden mit dem ersten schweizerischen Tonkünstlerfest, fand am 30. Juni 1900 in der Tonhalle in Zürich statt. Vorgesehen war ursprünglich eine «Genossenschaft schweizerischer Komponisten (und Musikverleger)», doch empfand man schon vor der eigentlichen Gründung des Vereins diesen Zweck als zu eng begrenzt und erweiterte ihn in den in Zürich beschlossenen ersten Statuten durch den Hinweis auf die Notwendigkeit engerer kollegialer Beziehungen in der Form periodischer Zusammenkünfte «zur Erörterung und Wahrung der gemeinsamen Interessen» sowie auf die Wünschbarkeit musikalischer Veranstaltungen «zur Pflege heimischer Musik» durch die Aufführung von Werken schweizerischer Komponisten. Das ursprüngliche Ziel der Gründung einer Komponistengenossenschaft trat in der Folge mehr und mehr in den Hintergrund. Heute nennen die Statuten als Zweck:

1. die Pflege schweizerischer Musik im allgemeinen sowie die Unterstützung des Kunstschaffens seiner Mitglieder im besondern;
2. die Förderung des Zusammengehörigkeitsgefühls und kollegialer Beziehungen unter den einheimischen Musikern;
3. die Wahrung der geistigen und materiellen Interessen seiner Mitglieder und des Musikerstandes überhaupt.

Diese Ziele sollen erreicht werden:

- a) durch Veranstaltung oder Unterstützung von Aufführungen schweizerischer Tonwerke;
- b) durch Abhaltung von Orchesterleseproben;
- c) durch Abhaltung periodischer Zusammenkünfte zur gegenseitigen Anregung und zur Besprechung künstlerischer und materieller Standesfragen;
- d) durch Veröffentlichung oder Erleichterung der Veröffentlichung der Werke schweizerischer Komponisten neuerer und älterer Zeit und deren Sammlung in der Schweizerischen Landesbibliothek;
- e) durch Unterstützung bedürftiger, besonders begabter junger Schweizer Musiker im Studium ihrer Kunst;
- f) durch Wahrung der Interessen der Tonkunst und der Schweizer Musiker bei den eidgenössischen und kantonalen Behörden;
- g) durch eine Hilfskasse für in Not geratene Mitglieder.

In Verfolgung dieser Ziele hat der Schweizerische Tonkünstlerverein aus Mitgliederbeiträgen und Unterstützungen durch den Bund und aus Zuwendungen seitens privater Gönner und Musikfreunde seit seiner Gründung bis Ende 1938 folgende Summen aufgewendet:

Aufführungen schweizerischer Musik im Inlande	Fr. 103 242.98
Aufführungen schweizerischer Musik im Auslande	< 28 274.00
Herausgabe von Werken schweizerischer Komponisten	< 130 944.00
Studienunterstützungen an junge Schweizer Musiker	< 179 155.10
Beiträge an Bibliotheken für Anschaffungen	< 19 255.00
Beiträge an die Hilfskasse für in Not geratene Schweizer Musiker	< 62 315.49
	<hr/> Fr. 523 186.57

Eine wichtigste Stelle im Tätigkeitsbereich des Vereins nehmen seine alljährlichen Musikfeste ein, die je nach dem Orte und den zur Verfügung stehenden lokalen Mitteln sogenannte «grosse» mit Orchester-, Chor- und Kammermusikaufführungen, wie auch, wenn immer möglich, mit Opernaufführungen, oder «kleine», nur mit Kammermusik- und Solistenkonzerten sind. Solche Musikfeste fanden statt: 1900 in Zürich, 1901 in Genf, 1902 in Aarau, 1903 in Basel, 1904 in Bern, 1905 in Solothurn, 1906 in Neuchâtel, 1907 in Luzern, 1908 in Baden, 1909 in Winterthur, 1910 in Zürich, 1911 in Vevey, 1912 in Olten, 1913 in St. Gallen, 1914 in Bern, 1915 in Thun, 1916 in Freiburg, 1917 in Basel, 1918 in Lausanne, 1919 in Burgdorf, 1920 in Zürich, 1921 in Lugano, 1922 in Zug, 1923 in Genf, 1924 in Schaffhausen, 1925 in Bern, 1926 in Colombier, 1927 in Sion, 1928 in Luzern, 1929 in Baden, 1930 in Interlaken, 1931 in Solothurn, 1932 in Vevey, 1933 in Rheinfelden, 1934 in Frauenfeld, 1935 in Winterthur, 1936 in Nyon, 1937 in Basel, 1938 in Yverdon, 1939 in Zürich. Zum nächsten Fest 1940 hat Locarno eingeladen.

Neben diesen Aufführungen wurden aber auch im Ausland Konzerte mit schweizerischer Musik entweder subventioniert oder auf eigene Rechnung veranstaltet, ja sogar mehrtägige Musikfeste gelangten zur Durchführung, so 1917 eine Musikwoche in Leipzig mit zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammermusikaufführungen und einer Aufführung der Oper «Ratcliff» unter der Leitung von Arthur Nikisch und Otto Lohse, ein Musikfest in Bochum unter der Leitung von Hermann Suter, 1922 ein Sinfoniekonzert in Wien unter der Leitung von Gustave Doret und Georges Fouilloud, 1923 ein dreitägiges Musikfest mit zwei Sinfoniekonzerten und zwei Kammermusikaufführungen in Ludwigshafen am Rhein, ein Sinfoniekonzert mit der Berliner Philharmonie unter der Leitung von Willy Arbenz, zwei Kammermusikaufführungen in Paris, 1925 ein Sinfoniekonzert in Budapest unter der Leitung von Volkmar Andrae, 1931 ein Musikfest mit zwei Sinfoniekonzerten und zwei Kammermusikaufführungen unter der Leitung von Volkmar Andrae in Wiesbaden, 1933 Kammermusik- und Radioaufführungen in Wien, Prag und Paris,

ein Musikfest mit einer Orchester-, einer Chor- und Orchesteraufführung (Basler Gesangverein) und einem Kammermusikabend in Strassburg, sowie ein Orchesterkonzert mit der Philharmonie in Warschau und ein solches im Radio Wien unter Leitung von Kurt Rothenbühler, 1934 Kammermusikaufführungen in Rom, Stockholm und München, 1935 Kammermusikaufführungen in London und Wien, sowie ein Sinfoniekonzert in Wien mit Schoeck's «Lebendig begraben» unter Leitung von Fritz Brun, ein Sinfoniekonzert anlässlich der Weltausstellung in Brüssel unter Leitung von Ernest Ansermet, 1937 Kammermusik- und Orchesteraufführungen in Paris unter Leitung von Ernest Ansermet und Paul Sacher. Von besonderer Bedeutung für die Schweiz wurde deren Mitwirkung bei der Gründung des «Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten» (Gründer und Präsident Richard Strauss, Delegierter der Schweiz C. Vogler, welche Gesellschaft alljährlich Musikfeste sowie Austauschkonzerte veranstaltet. So war die Schweiz repräsentativ vertreten an den Festen in Hamburg und Vichy 1935, 1936 in Stockholm, 1937 in Dresden (Oper «Massimilla» von Schoeck), 1938 in Stuttgart, 1939 in Frankfurt am Main. Austauschkonzerte mit schweizerischer Musik wurden durchgeführt 1937 in der Philharmonie in Berlin unter Leitung von Robert F. Denzler und 1938 in Frankfurt am Main unter Leitung von Ernest Ansermet.

Der Verein zählte am 1. Januar 1939 500 Mitglieder.

Dem Vorstand gehören an:

Direktor C. Vogler, Zürich, Präsident,
 Dr. Fritz Brun, Bern, Vizepräsident,
 Jean Binet, Trélex, Aktuar,
 Walter Schulthess, Zürich, Kassier,
 Leopoldo Casella, Lugano, Beisitzer,
 Frank Martin, Genf, Beisitzer,
 Paul Sacher, Basel, Beisitzer.

Ehrenpräsident des Vereins ist Dr. Volkmar Andreae in Zürich.

Die Geschäftsstelle befindet sich in Zürich 1, Bahnhofstrasse 92, unter der Leitung von Rechtsanwalt Dr. Adolf Streuli.

C. Vogler.

SCHWEIZERISCHER MUSIKPÄDAGOGISCHER VERBAND

Der private Musikunterricht ist in der Schweiz vor nahezu fünfzig Jahren in die Bahnen einer zielbewussten, interkantonalen und eidgenössischen Organisation geleitet worden. 1893 wurde der Schweizerische Gesang- und Musiklehrerverein gegründet, dessen Ziel es von Anfang an war, die Standesinteressen der in der Schweiz wirkenden privaten Musiklehrer in ideellem und materiellem Sinne zu wahren und zu fördern, für die berufliche Ausbildung

der Musikpädagogen im Lande selbst möglichst günstige Grundlagen zu schaffen und ihre Weiterbildung während der Berufsausübung durch Vorträge, Kurse, Fachorgane usw. zu erleichtern. 1913 entstand durch Neuorganisation dieses Verbandes der Schweizerische Musikpädagogische Verband, der vor allem während der langjährigen Präsidentschaft von Direktor Carl Vogler (Zürich) durch das Anwachsen seiner Mitgliederzahl auf über Tausend, durch die energische Fühlungnahme mit kommunalen, kantonalen und eidgenössischen Behörden, und durch den Ausbau der beruflichen Fachprüfungen, die vom Verband durchgeführt werden, tatkräftig und erfolgreich an der Hebung und Sicherung des schweizerischen Musiklehrerstandes beteiligt war. In der Schweiz fehlt bis jetzt ein Rechtsschutz des Musikpädagogen von Beruf gegenüber ungeeigneten und nicht beruflich durchgebildeten Musiklehrern. Die wirtschaftlichen und sozialen Probleme, die die Gesamtbevölkerung der Schweiz beschäftigen, haben ebenfalls besondere Bedeutung für den frei erwerbenden Stand der Musikpädagogen; die Ueberfremdung spielt auf diesem Gebiete eine besondere Rolle, ebenso wie die Hilfe an unverschuldet in Not geratene Musiklehrer. Alle diese Fragen stehen naturgemäss jetzt im Vordergrund der Tätigkeit des Verbandes; hinzu kommt der neuzeitliche Ausbau des Verbands-Diplomprüfungswesens hauptsächlich auf pädagogischem Gebiete.

Die massgebenden Vereinsbeschlüsse werden, nach der 1938/39 erfolgten Reorganisation, von einer jährlich tagenden Delegiertenversammlung gefasst, die Delegierte aus allen Kantonen, im ganzen etwa 50, aufweist. Ausführendes Organ ist ein siebengliedriger Zentralvorstand. Die Bildung von Ortsgruppen wird gefördert. Zur Zeit bestehen solche in Basel, Bern, St. Gallen, Solothurn, Zürich mit eigenen Verwaltungsorganen. Die Gesamtzahl der Verbandsmitglieder beträgt zur Zeit über 1200, der Ortsgruppenmitglieder über 700. Weitere Ortsgruppenbildungen sind in Thun, Schaffhausen, Winterthur vorgesehen. Ein zweisprachiges Mitteilungs- und Fachorgan, die Schweizerischen Musikpädagogischen Blätter (*Feuilles de pédagogie musicale*), vermitteln die Verbindung zwischen den Verbandsmitgliedern. Eine Fachbibliothek, eine Hilfskasse stehen zur Verfügung. Die Diplomprüfungen der deutschen Schweiz finden in Zürich (1913—1938: 326 Diplome), der französischen Schweiz in Neuchâtel (1917—1938: 50 Diplome) statt. In fast allen Kantonen, die gesetzliche Vorschriften über die Wahlfähigkeit von Musiklehrern an öffentlichen Schulen aufweisen, werden die Diplome des Verbandes als Wahlfähigkeitsausweis anerkannt.

Zentralpräsidium und Zentralsekretariat: Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez, Zürich 6, Schaffhauserstrasse 26, Telephon 6.52.59, und Chur, Plessurstrasse 5, Telephon 10.66.

A.-E. Cherbuliez.

SCHWEIZERISCHE MUSIKFORSCHENDE GESELLSCHAFT

Die «Schweizerische Musikforschende Gesellschaft» (SMG.) hiess früher «Neue Schweizerische Musikgesellschaft» und wurde von Prof. Dr. K. Nef 1916 als Nachfolgerin der Sektion Schweiz der mit dem Kriege eingegangenen, in Deutschland domilizenierten «Internationalen Musikgesellschaft» mit denselben Zielen neu gegründet; die genannte Sektion Schweiz bestand von 1900 bis 1915. Die SMG. gliedert sich in Ortsgruppen; gegenwärtig bestehen solche in Basel, Bern (Bern-Freiburg-Solothurn) und Zürich. Die Ziele der SMG. sind: Förderung und Unterstützung der musikgeschichtlichen Arbeit in der Schweiz und des Interesses für unsere musikalische Vergangenheit in allen Gebildetenkreisen, Aeuferung der «Schweizerischen Musikbibliothek», Herausgabe schweizerischer musikalischer Werke der Vergangenheit und auf die Schweiz bezüglicher musikwissenschaftlicher Arbeiten, Aufnahme musikalischer Denkmäler der Schweiz, Herausgabe einer Zeitschrift eines Jahrbuches (Band I bis VII sind erschienen), soweit die Verhältnisse es erlauben, enger Kontakt mit ähnlich gerichteten Vereinigungen und Organisation von Kongressen und Vorträgen, soweit solche nicht durch die Ortsgruppen selbst durchgeführt werden. Eine Senfl-Gesamtausgabe ist im Entstehen. Die SMG. hat ihren Sitz in Basel. Ihre Bibliothek («Schweizerische Musikbibliothek») ist als Depositum in der Basler Universitätsbibliothek untergebracht, in ihr sind u. a. die grossen musikalischen Denkmälerreihen und die wichtigsten Gesamtausgaben musikalischer Meister enthalten. Zentralpräsident war zuerst Hermann Suter (Basel), dann Prof. Max Fehr (Winterthur), Prof. Dr. K. Nef (Basel), seit 1935 ist Prof. Dr. W. Merian (Basel) Präsident. Die Mitgliederversammlungen werden in der Regel mit Vorträgen und kleinen Konzerten verbunden. 1939 fand während der Landesausstellung die 20. Versammlung in Zürich statt. — 1934-56 erschienen im Verlag Hug & Co. «Mitteilungen der SMG» (Redaktion: Dr. W. Schuh und Dr. E. Mohr) mit Beiträgen zur schweizerischen und allgemeinen Musikgeschichte.

Wilhelm Merian.

INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Der Plan zur Gründung einer Internationalen Gesellschaft für neue Musik ist 1922 in Salzburg entstanden und 1923 verwirklicht worden. «Im Sommer 1922 unternahm eine Gruppe junger Wiener Komponisten aus Abwehr der Missgunst, mit der ihre Werke in den konservativen Kreisen betrachtet wurden, eine modern gerichtete Demonstration in Form eines Kammermusikfestes in Salzburg. Das Salzburger Fest von 1922 war nicht nur eine gedrängte Uebersicht über die europäische und amerikanische Musik fortschrittlicher Prägung, sondern es war auch die erste Gelegenheit seit dem Weltkriege, bei der Musiker sowohl neutraler wie früher feindlicher

Länder freundschaftlich zusammentrafen und sich zum Musizieren vereinigten.» Diese Sätze sind einer Publikation der IGNM. (Sommer 1928) entnommen; dort steht weiterhin: «Man kann heute ständig die Beobachtung machen, dass jede Art Musik, die nicht einer wohlbegründeten Tradition entspricht, von einer grossen Zahl erklärter Musikliebhaber mit Misstrauen und Verwirrung, ja mit positiver Verachtung und Feindseligkeit betrachtet wird. Diese Erscheinung ist nicht neu. Sie ist im Laufe der Musikgeschichte häufig zu Tage getreten ..., doch mag es sein, dass Misstrauen und Feindseligkeit sich heute schärfer ausprägen, als es vor einigen hundert Jahren der Fall gewesen ist, denn es ist klar, dass die Musik seit dem Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts einen vollkommenen Bruch vollzogen hat mit den Grundlagen dessen, was wir den klassischen Stil nennen.»

Nach den Satzungen «besteht die Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik aus einer Anzahl nationaler Sektionen, die unabhängig und selbständig sind. Jede Nation organisiert sich nach ihren eigenen Bedürfnissen und regelt ihre eigene Tätigkeit, die hauptsächlich in der Veranstaltung moderner Konzerte beruht. Mit den andern Sektionen werden freundschaftliche Beziehungen unterhalten, Programme und Berichte an die Zentrale gesandt und ausgetauscht, es wird Auskunft über neue Werke erteilt, Komponisten und ausübende Künstler werden zu Konzerten fremder Sektionen eingeladen». Die bekanntesten Musiker helfen an der Verwirklichung dieser Ziele mit und unter dem Präsidium einer starken Persönlichkeit, des diplomatisch begabten, sprachgewandten Cambridge Professor Edward Dent, nimmt die IGNM. bald einen mächtigen Aufschwung. Die alljährlich an verschiedenen Orten veranstalteten Musikfeste (Zürich und Genf haben die Gesellschaft 1926 und 1929 beherbergt) stellen die hervorragendste Leistung dar. Die IGNM. war zu einem mächtigen Faktor im internationalen Musikleben geworden.

Die Schweiz gehört unter der Führung von Dr. Volkmar Andreae und Dr. Werner Reinhart zu den Gründern der IGNM. Im Gegensatz zu andern Staaten entwickelt die schweizerische Sektion, auf unserer föderalistischen Tradition aufbauend, eine rege Ortsgruppen-tätigkeit. Diese an die grossen Städte gebundene Arbeit verwurzelt den Grundgedanken der Gesellschaft in der Schweiz besonders nachdrücklich. Die Unternehmungen der Ortsgruppen sind natürlich abhängig vom Geschick und Unternehmungsgeist der führenden Persönlichkeiten. Nachdem zeitweise auch in Genf und Lausanne Gruppen wirkten, stehen heute noch Basel (180 Mitglieder), Zürich (Pro Musica, 145 Mitglieder), Bern (90 Mitglieder) und St. Gallen (Ortsgruppe Ostschweiz, 30 Mitglieder) in voller Tätigkeit. Die autonomen, als Vereine konstituierten Ortsgruppen veranstalten jährlich einige Kammermusikkonzerte (drei bis acht) mit modernen Werken ausländischer und schweizerischer Komponisten und berücksichtigen mit Vorliebe auch Schöpfungen problematischer Natur.

Diese «Studienaufführungen», gelegentlich auch in Privathäusern durchgeführt, sind öffentlich, werden aber zur Hauptsache von den Mitgliedern besucht, die sich zum grossen Teil, wenn auch keineswegs ausschliesslich, aus Fachleuten zusammensetzen.

Die völlig veränderte geistige und politische Lage der Welt hat auch auf die IGNM. entscheidend eingewirkt. Deutschland und Italien haben der Gesellschaft den Rücken gekehrt, Oesterreich und die Tschechoslowakei sind von der Landkarte verschwunden. Deutschland ist zur Gründung einer ähnlichen Organisation, des «Ständigen Rates der Komponisten» geschritten. Wenn damit die Internationalität in Frage gestellt ist, ähnlich wie die Universalität des Völkerbundes auf politischem Gebiet nicht gelang, so bleibt den einzelnen nationalen Sektionen trotzdem ein reiches und von niemandem in dieser Ausschliesslichkeit gepflegtes Arbeitsfeld offen.

Paul Sacher.

SCHWEIZERISCHER MUSIKERVERBAND

Der im Jahre 1914 gegründete Schweizer Musiker-Verband (SMV.) stellt sich die Aufgabe, die geistigen und materiellen Interessen des Musikerstandes zu wahren und zu fördern. Diese Aufgabe soll gelöst werden durch organisatorische Erfassung aller in der Schweiz tätigen Berufsmusiker, Pflege des sozialen und beruflichen Gemeinschaftssinnes, Vertiefung der beruflichen und allgemeinen Bildung, Verteidigung der sozialen Positionen des Standes durch Erstrebung günstiger Lohn- und Arbeitsverhältnisse, systematische Einwirkung auf Öffentlichkeit und Gesetzgebung und Zusammenarbeit mit andern Organisationen der Musiktätigen, Durchführung einer Berufsstatistik, Schaffung von Wohlfahrtseinrichtungen, Gewährung von Rechtsschutz in beruflichen Angelegenheiten, Stellenvermittlung und Bekämpfung gewerblicher Stellenvermittlung und unlauteren Wettbewerbs, Herausgabe einer Fachzeitschrift.

Den in den einzelnen Städten sehr von einander abweichenden Verhältnissen Rechnung tragend, überträgt der Verband die Lösung der Verbandsaufgaben hauptsächlich den zehn Sektionen (Basel, Bern, Radio-Lugano, Luzern, St. Gallen, Tessin, Winterthur, Zürich, Tonhalle-Zürich und Radio-Zürich).

Der SMV. zählt zur Zeit ca. 700 Mitglieder, sowohl Orchester- als auch Unterhaltungsmusiker. Seit einigen Jahren bilden die Mitglieder schweizerischer Nationalität die Majorität. Als Mitglieder werden nur solche Musiker aufgenommen, die entweder einen Nachweis ihrer beruflichen Fähigkeit erbringen oder eine Aufnahmeprüfung vor einer Kommission bestehen.

Seit der Gründung des paritätischen Facharbeitsnachweises für Musiker (SFM.) in Bern, in dessen Verwaltungskommission der Zentralpräsident des SMV. die Interessen der Arbeitnehmer vertritt, unterhält der Verband keine Zentralstellenvermittlung mehr, hingegen bestehen in grösseren Städten Lokal-Stellenvermittlungen.

Die im Jahre 1927 gegründete Sterbekasse beruht auf dem Prinzip des Umlageverfahrens.

Das zweimal monatlich in Basel erscheinende, von Herrn Hans Brunner, Albanring 278, redigierte «Schweizer Musikerblatt» ist das einzige schweizerische Fachorgan für Berufsmusiker.

Zentralpräsident ist Eugen Huss, Bern, Berchtoldstrasse 39.

Eugen Huss.

SCHWEIZERISCHER BERUFSDIRIGENTEN-VERBAND

Als «Ostschweizerischer Berufsdirigenten-Verband» 1932 gegründet, 1937 zum «Schweizerischen Berufsdirigentenverband» umgestaltet. Präsident: Otto Uhlmann, Sophienstrasse 6, Zürich 7. Zweck des Verbandes: Wahrung der wirtschaftlichen und Standesinteressen seiner Mitglieder. Bekämpfung der Konkurrenz durch Nicht-Berufsmusiker. Einflussnahme auf die Regelung des Musikernachwuchses. Einschränkung der Anstellung ausländischer Dirigenten usw. Förderung künstlerischer und musikpolitischer Probleme: Reform des Schulunterrichts, sowie Hebung des Niveaus der Musikpflege in den Vereinen. Solistenauditionen. Durchführung von Kursen. Abhaltung von Vorträgen, Arbeitsgemeinschaften. Mitgliederzahl 1939: 144. Aktivmitglieder können Berufsmusiker werden, die sich über ein Fachstudium ausweisen können, als Dirigent mit Erfolg tätig sind und seit wenigstens zwei Jahren durch musikalische Tätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten. Als Aktivmitglieder mit den gleichen Rechten wie die reinen Berufsdirigenten, sind zulässig: Schulgesanglehrer im Hauptamt. Der BDV. veranstaltet auch Konzerte (zum Beispiel Basel seit 1938: je vier populäre Sinfoniekonzerte im Bunde mit der Basler Orchestergesellschaft).

Otto Uhlmann.

NORDWESTSCHWEIZ. CHORDIRIGENTEN-VERBAND

Im Spätjahr 1934 fanden sich einige Chordirigenten Basels und Umgebung zusammen, um gewisse Probleme und Fragen ihres Berufsstandes gemeinsam zu besprechen, die das bevorstehende eidgenössische Sängerfest (Basel 1935) aufgeworfen hatte. Am 16. März 1935 schlossen sich dann diese neun Herren an der konstituierenden Generalversammlung zum Nordwestschweizerischen Chordirigentenverband zusammen.

Hauptpunkte der Statuten: Wahrung der künstlerischen und materiellen Interessen der Chordirigenten; Hebung des Niveaus des Chorgesangwesens; Pflege guter Kameradschaft unter den Verbandsmitgliedern.

Tätigkeit: Regelmässige Durchführung von Solisten-Auditionen, fachwissenschaftlichen Vorträgen mit anschliessender Diskussion

und Stimmbildungskursen für Chorsänger. Gründung einer Bibliothek (ca. 600 Chorpartituren). Jeden Frühherbst Publikierung eines Konzertkalenders (Daten der wichtigsten musikalischen Veranstaltungen Basels und Umgebung) in den «Mitteilungen», dem offiziellen Verbandsorgan. In den vier Jahren steten Gedeihens wuchs der NWChV. zu einem stattlichen Gebilde heran, das heute 26 Aktivmitglieder und 30 unterstützende Mitglieder (die Kantonalgesangsvereine und Organistenverbände von Baselstadt und Baselland, Radio Basel, verschiedene Gesangsvereine und Musikalienhändler) umfasst. Auswärtige Mitglieder in Biel, Grenchen und Rheinfelden.

Präsident seit der Gründung: Kapellmeister Walther Aeschbacher, Klaragraben 21, Basel.

Walther Aeschbacher.

SCHWEIZERISCHE REFORMIERTE ORGANISTENVERBÄNDE

Ein eigentlicher Schweizerischer Verband mit Zentralkomitee, Abgeordnetenversammlung und dergleichen besteht nicht, die einzelnen Kantonalverbände sind souverän und haben ihre eigene Organisation und Verwaltung.

Der Zusammenschluss der Organistenverbände Aargau, Baselstadt, Baselland, Bern, St. Gallen-Appenzell, Schaffhausen, Thurgau, Zürich und seit 1934 auch Graubünden im Dienste gemeinsamer Bestrebungen wird ausschliesslich durch das Fachblatt «Der Organist» verkörpert. Es ist der Sprechsaal über alle Fragen, die den Zusammenhang zwischen Orgel und Gottesdienst, musikalischer und technischer Förderung des Orgelspiels, Pflege und vervollkommnung der Orgel als Kulturinstrument, sowie gegenseitiger Fühlungnahme, Vertretung ideeller und materieller Interessen betreffen. Auf Initiative des Berner Verbandes anno 1923 gegründet, flatterte unser Verbandsorgan unter den Fittichen des «Evangelischen Kirchenchors», Organ des Schweizerischen Kirchengesangsbundes als jährlich dreimalige Beilage mit diesem in 10 000 Exemplaren in die Welt hinaus. Seit Neujahr 1928 wird «Der Organist» als selbständiges und erweitertes Fachblatt mit jährlich 6 Nummern herausgegeben. Prof. E. Graf, Münsterorganist in Bern, leitete die Redaktion von 1923 bis 1937. Nachfolger ist Max Bösch, Organist an der Kirche Enge (Zürich). Der neue Redaktor betreut seit der Gründung des Blattes auch die Administration. Verwaltungs- und Redaktionskommission ist die alljährlich Ende Dezember zusammentretende, aus den Kantonalpräsidenten bestehende Präsidentenkonferenz. Ein zwischen den Verbänden vereinbartes Uebereinkommen und Regulativ umschreibt die Obliegenheiten dieser Konferenz. Unter anderm bespricht sie auch die von den Verbänden gemeinsam zu leistende Jahresarbeit. Gegenwärtig stehen im Vordergrund: Organist und neues Kirchengesangbuch, Stellung zu den Orgelersatzinstrumenten mit elektrischer Tonerzeugung, Mitarbeit

und Unterstützung der Abendmusiken von 50 Schweizer Organisten in den Zürcher Kirchen während der Landesausstellung.

Das Bureau wechselt alljährlich in alphabetischer Reihenfolge der Kantonalverbände.

Aargau (gegr. 1906): 101 Mitglieder (Präsident: Musikdirektor Hermann Läubin, Reinach).

Baselstadt (gegr. 1909): 22 Mitglieder (Präsident: Jakob Bollinger, Morystrasse 40, Riehen).

Baselstadt (gegr. 1920): 46 Mitglieder (Präsident: Max Gysin, Arlesheim).

Bern (gegr. 1901): 334 Mitglieder (Präsident: P. Ruchti, Büren a. A.).

Graubünden (Verband für Orgeldienst und Kirchengesang, gegr. 1933): 35 (als Organisten eingetragene) Mitglieder (Präsident: Musikdirektor Prof. Willy Roessel, Davos).

St. Gallen-Appenzell (gegr. 1925): 75 Mitglieder (Präsident: Musikdirektor E. Züllig, Flawil).

Schaffhausen (gegr. 1925): 43 Mitglieder (Präsident: E. Werner, Thayngen).

Thurgau (gegr. 1929): 55 Mitglieder (Präsident: Otto Sax, Wängi).

Zürich (gegr. 1920): 169 Mitglieder (Präsident: Max Bösch, Zürich 2).

Total aller Reformierten Organisten-Verbände der deutschen Schweiz, die in vorstehend aufgeführten Verbänden zusammengefasst und an der Herausgabe der Zeitschrift «Der Organist» beteiligt sind: 880 Mitglieder.

Bureau der Präsidentenkonferenz für 1939: Präsident: P. Ruchti, Büren a. A.; Sekretär: Prof. W. Roessel, Davos; für 1940: Präsident: Prof. W. Roessel, Davos; Sekretär: E. Züllig, Flawil.

P. Ruchti.

EIDGENÖSSISCHER SÄNGERVEREIN

Der Eidgenössische Sängerverein, gegründet 1842 in Aarau als Verband schweizerischer Männerchöre, erstrebt die Förderung des Männergesangs und die Pflege vaterländischen Sinnes. Seine Hauptveranstaltungen sind die eidgenössischen Sängerfeste, die in der Regel alle sechs Jahre durchgeführt werden. Sie zeitigen jeweiligen hervorragende Leistungen der schweizerischen Chorgesangkunst und gestalten sich unter Beteiligung weiterer Volkskreise zu grossen Kundgebungen für Heimat und Vaterland. Bisher haben 25 eidgenössische Sängerfeste stattgefunden, das letzte im Jahre 1935 in Basel mit einer Beteiligung von 12 500 Sängern; das nächste wird im Jahre 1942 in St. Gallen veranstaltet und als Jahrhundertfeier des Verbandes begangen werden.

Der Verband umfasst (1939) 197 Sektionen mit 15 000 aktiven Sängern in allen Kantonen (Unterwalden ausgenommen). Den stärksten Anteil hat der Kanton Zürich mit 4000 Sängern in 57 Männer-

chören; dann folgen Bern mit 19 Sektionen, Baselstadt mit 16, Aargau mit 13, Baselland mit 12, Neuenburg und St. Gallen mit 10 Sektionen usw. Die kantonalen Sängerverbände gehören als solche dem Eidgenössischen Sängerverein nicht an.

Der Eidgenössische Sängerverein wird von einem nach jedem Fest neu zu bestellenden Zentralvorstand und einer Musikkommision geleitet. Der an der Spitze des Zentralvorstandes stehende Leitende Ausschuss hat seinen Sitz an dem mit jeder Amtsdauer wechselnden Vorort und besteht aus drei Mitgliedern, die als Präsident, Zentralsekretär (zugleich Vizepräsident) und Kassier amten. Ausserdem verwaltet ein ständiger Archivar das Inventar und die Musikalien des Verbandes. Der Eidgenössische Sängerverein führt ein eigenes Presseorgan, das im Verlag Hug & Co. in Zürich erscheinende, von Robert Thomann redigierte «Eidgenössische Sängerbblatt». Der Leitende Ausschuss in Basel besteht aus dem Zentralpräsidenten Dr. jur. Georges Ott, Rechtsanwalt, dem Sekretär und Vizepräsidenten Dr. A. Gams, Fabrikdirektor, und dem Kassier Ernst Stingelin, Kaufmann. Den Vorsitz der Musikkommision führt Musikdirektor Hans Lavater in Zürich.

R. Thomann (Archivar).

SCHWEIZERISCHER GEMISCHTER CHOR-VERBAND

Der Verband ist die Vereinigung der gemischten Chöre der Schweiz (und zwar ausschliesslich weltlicher Chöre, zum Unterschied von den Kirchenchören). Er wurde im Jahre 1910 auf Initiative einiger zürcherischer Chöre gegründet zum Zwecke, die Pflege des gemischten Chorgesanges zu beleben und zu veredeln, seine Verbreitung in allen Landesteilen und Bevölkerungsschichten zu fördern und die musikalischen Interessen der gemischten Chöre zu wahren, aber auch durch den Zusammenschluss zur Gemeinschaft und zum Ganzen gut vaterländischen Sinn zu wecken und zu pflegen. Der unbefriedigende Umstand, dass die gemischten Chöre an Sängerfesten immer nur mit Männerchören, also mit einer ganz andern Chorgattung, konkurrieren mussten, weckte das Bedürfnis nach Veranstaltung von Sängertagen, an denen die gemischten Chöre unter sich konkurrieren können. Anderseits nötigte auch die Beschaffung geeigneten und musikalisch wertvollen Gesangstoffes, ferner die Organisation der Propaganda für den gemischten Chorgesang zum Zusammenschluss dieser Chöre auf eidgenössischem Boden.

Mit der Gestaltung seiner Sängertage ist der Schweizerische Gemischte Chor-Verband bahnbrechend als Erster neue Wege gegangen, indem er das Wettsingen nach Punkten mit Rang und Kranz abschaffte, erstmals mit dem Schweizerischen Singtreffen 1934 in Luzern. Zugleich war für dieses Singtreffen vorgeschrieben, dass nur Werke von Schweizer Komponisten aufgeführt werden dürfen. Dies geschah fast durchwegs mit eigens für diesen Anlass geschaf-

fenen Originalkompositionen, also Uraufführungen. Die Veranstaltung hat in allen musikalischen Kreisen Aufsehen und Bewunderung erregt und dank ihrer vorzüglichen Leistungen höchste Anerkennung gefunden. — Das letzte Singtreffen vom Juni 1938 in Bern war einem geschlossenen Thema, dem «Volkslied im Wandel der Zeiten» gewidmet.

Ein unbestreitbares Verdienst kommt dem Gemischten Chor-Verband durch die Herausgabe der beiden Liederbücher zu, die mit rund 60 000 Exemplaren bei sozusagen allen gemischten Chören und auch zahlreichen Kirchenchören der Schweiz in Gebrauch sind.

Dem Verband sind 16 Chöre mit rund 1070 Mitgliedern angeschlossen.

Der Musikkommission des Verbandes gehören an: Walther Aeschbacher, Basel-Bern, Ernst Frey, Binningen, Othmar Jauch, Basel, Ernst Kunz, Olten, und Leo Lieber, Zürich. Der Präsident der Musikkommissionen, Verbandsdirektor und seit der Gründung musikalische Betreuer des Verbandes, Felix Pfisteringer, Zürich, ist im April 1939 verstorben. — Verbandspräsident ist seit 1935 Jules Kunz, Redaktor, in Olten.

Jules Kunz.

SCHWEIZERISCHER ARBEITER-SÄNGERVERBAND

Zur Gründung: Der Schweizerische Arbeiter-Sängerverband besteht aus den beiden Verbänden «Arbeiter-Sängerbund der Schweiz» und «Schweizerische Grütli-Sängerverband». Die Gründung des erstern fällt in das Jahr 1888. Die Fusion der beiden Verbände erfolgte im Februar 1917 mit damals total 86 Sektionen.

Lieder-Verlag: Der Verband besitzt seit 1907 einen eigenen Lieder-Verlag.

Verbandsorgan: Der SAS. besitzt seit 1910 ein eigenes Verbandsorgan, die «Schweizerische Sänger-Zeitung». Seit 1921 erscheint dasselbe monatlich zweimal.

Stärke des Verbandes: Obschon sich seit dem Jahre 1917 zwei und mehr Vereine zu einem verschmolzen haben, zählte der Verband am 1. August 1939 197 Sektionen. Diese zerfallen auf 134 Männerchöre, 44 gemischte Chöre und 19 Frauenchöre mit total 8000 Aktivmitgliedern.

Leitung des Verbandes: Diese besorgt ein aus neun Mitgliedern bestehender Vorstand mit Sitz in Bern. Zentralpräsident: Hans Strahm-Hügli, Kramgasse 6, Bern; Sekretär: Paul Weilenmann, Bern. Dem Zentralvorstand ist eine Musikkommission von fünf Mitgliedern angegliedert. Eine Programmberatungsstelle ist den Sektionsvorständen und Dirigenten in der Auswahl und Zusammenstellung von Programmen behilflich.

Festliche Anlässe: In der Regel findet alle fünf Jahre ein Verbandsfest statt. Der Wettkampf ist bei diesen Festen abgeschafft. An seine Stelle sind im Jahre 1931 die Chor- und Arbeitsgemein-

schaften getreten. In gleicher Weise finden in den fünf Kreisverbänden — in welche der Gesamtverband untergeteilt ist — die Kreissängertage statt, die zwischen den Verbandsfesten abgehalten werden dürfen.

Paul Weilenmann.

SCHWEIZERISCHER KIRCHENGESANGSBUND

Der Schweizerische Kirchengesangsbund wurde im Jahre 1896 gegründet. Seit drei Jahren bestand damals bereits ein ostschweizerischer «Verband evangelischer Kirchenchöre» mit Vorort St. Gallen und seit zwei Jahren ein «Zürcherischer Kirchengesangsbund», der auf Anregung des Hymnologen Pfarrer Dr. H. Weber in Höngg entstanden war. Diese beiden Verbände vereinigten sich zum Schweizerischen Kirchengesangsbund. In der konstituierenden Versammlung, an der 17 Kirchenchöre vertreten waren, wurde eine «Zentralkommission» (heute nennt sie sich «Zentralvorstand»), bestehend aus 7 Mitgliedern, und als ihr Präsident Pfarrer Theodor Goldschmid gewählt, der bis zum Jahre 1937 seines Amtes waltete. Sein Nachfolger ist Pfarrer Hans W. Löw in Zürich-Wiedikon. Seit vielen Jahren wird das Aktuariat des Bundes und die Verwaltung seiner reichhaltigen Bibliothek durch Lehrer Ernst Bühler in Richterswil besorgt. Die Zahl der Verbandsvereine ist von ca. 30 im Laufe der vier Jahrzehnte auf 300 (mit 13 000 Mitgliedern) gestiegen.

Der KGB. will die schweizerischen Kirchenchöre vereinigen zu einer geistigen Gemeinschaft auf Grund einer immer allgemeiner sich durchsetzenden Erkenntnis ihrer eigenartigen, von andern Gesangsvereinigungen sich deutlich unterscheidenden Aufgabe, die sie als kirchliche Organe zu erfüllen haben, indem sie sich im wesentlichen darauf beschränken, das gottesdienstliche Leben der Gemeinde durch ihre sich sinnvoll in den Gang der gottesdienstlichen Feier einordnenden Gesänge zu bereichern und zu vertiefen. Das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit und der Bedeutung ihres Dienstes an der Gemeinde sucht der Bund zu fördern durch Abhaltung der jährlichen Abgeordnetenversammlung, an der über die Tätigkeit der Verbandsvereine Bericht erstattet wird und grundsätzliche Fragen erörtert werden, sowie durch Veranstaltung von Kirchengesangstagen, kirchenmusikalischen Kursen, an deren Stelle neuerdings kirchliche «Singwochen» getreten sind, nicht zuletzt durch das Verbandsorgan «Der evangelische Kirchenchor», das jährlich sechsmal erscheint und samt der «Musikbeilage» (Hefte mit sorgfältig ausgewählten Liedern und Motetten zum gottesdienstlichen Gebrauch) den Verbandschören jeweilen in der Zahl ihrer Aktivmitglieder zugestellt wird. Als Entgelt entrichten sie pro Mitglied einen Jahresbeitrag von — gegenwärtig — 1 Franken. Die Mitglieder erhalten zudem auf alle übrigen Publikationen des Bundes (Liederbücher usw.) bedeutende Ermässigung.

Th. Goldschmid.

CHRISTLICHER SÄNGERBUND DER SCHWEIZ

Die religiöse Grundlage des Christlichen Sängerbundes der Schweiz sind die Lehren der Reformation und der späteren Glaubensbewegungen, als deren Hauptträger Spener, Francke, Zinzendorf, Wesley u. a. bekannt sind. Die Vereine des Bundes gehören dementsprechend allen in der Schweiz vertretenen landes- und freikirchlichen Richtungen an, die durch die Evangelische Allianz miteinander verbunden sind.

Besteht also in den Hauptfragen des Glaubens völlige Uebereinstimmung, so bietet der CSS. hinsichtlich der «Benennungen» ein sehr mannigfaltiges Bild, indem er sich aus Chören der Methodistenkirche, der Evangelischen Gesellschaften verschiedener Kantone, der Chrischonagemeinschaft, der Evangelischen Gemeinschaft, der Freien evangelischen Gemeinde, der Baptisten und Mennoniten, des Blauen Kreuzes, der landeskirchlichen Gemeinschaft u. a. m. zusammensetzt.

Die Vereine sind nach ihrer Stärke und Leistungsfähigkeit ausserordentlich verschieden, im Durchschnitt aber nicht von grosser Mitgliederzahl.

Hauptaufgabe des Singens ist die religiöse Erbauung und Beeinflussung, doch wird von den meisten Vereinen auch darauf gehalten, den Forderungen an ein gutes, richtiges Singen gerecht zu werden. Der Bund veranstaltet Dirigentenkurse und unterstützt die Bemühungen, wenig bekanntes wertvolles älteres und neueres Liedergut zu Ehren zu bringen.

Er gibt jährlich 7 vierseitige Liederbeilagen, zum grössten Teil für gemischten Chor, zum Teil für Männer- und Frauenchor heraus; seit 1915 sind es 258 Lieder für gemischten Chor, 200 für Männerchor und 170 für Frauenchor, meistens für die Beilagen geschriebene Originalkompositionen von Mitarbeitern des Bundes, dann aber auch Lieder und Sätze älterer Zeit (Crüger, Schütz, Gastoldi, Bach, Händel, Mendelssohn und viele andere). Leistungsfähige Chöre tragen auch Kantaten, Passionen, Oratorien von Schütz, Händel, Bach usw. vor.

Das monatlich erscheinende Organ ist «Der schweizerische Sängergross».

Der Bund ist eingeteilt in folgende Kreise (statistische Angaben von 1938):

	4 Chöre	130 Mitglieder
Westschweiz		
Seeland Jura Solothurn	20 <	512 <
Bern	32 <	888 <
Thun Oberland	20 <	486 <
Konolfingen	20 <	480 <
Emmenthal	29 <	632 <
Baselstadt	12 <	382 <
Baselland	16 <	425 <

Uebertrag 153 Chöre 3935 Mitglieder

	Uebertrag	153 Chöre	3935 Mitglieder
Aargau	34	<	938
Zürichsee	13	<	367
Zürich	26	<	828
Uster	14	<	316
Winterthur	18	<	316
Tösstal	8	<	143
Schaffhausen	6	<	180
St. Gallen	18	<	401
Thurgau	24	<	467
Total	314	Chöre	7891 Mitglieder

Gegründet wurde der Bund 1881 als «Schweizervereinigung» des seit 1879 bestehenden «Christlichen Sängerbundes deutscher Zunge». Im Jahre 1914 — einen Monat vor Ausbruch des Weltkrieges — machte sich die damalige Schweizervereinigung selbständig.

Gleich nach der Gründung der «Gefa» trat der Bund kollektiv dieser Gesellschaft bei.

Vorsitzender des Bundes ist zur Zeit: Chr. Wittwer, Lehrer, Muri (Bern). Sekretär: Alfred Schär, Prediger, Belp.

Chr. Wittwer.

SCHWEIZERISCHER VERBAND CHRISTKATHOLISCHER KIRCHENCHÖRE

Die christkatholischen Kirchenchöre der Schweiz bilden den «Schweizerischen Verband christkatholischer Kirchenchöre». Zweck des Verbandes ist die Pflege und Förderung des Kirchengesanges, sowie die Unterstützung aller Bestrebungen zum Nutzen der christkatholischen Kirche im allgemeinen.

Zur Erreichung dieses Zweckes dienen:

- a) die mit den Delegiertenversammlungen, Organisten- und Dirigentenkonferenzen, Sängertagen und internationalen Altkatholikenkongressen verbundenen gottesdienstlichen Feiern, die liturgisch vorbildlich zu gestalten sind;
- b) die Festkonzerte anlässlich der Sängertage und
- c) die aus den Beratungen des Zentralvorstandes und der Delegiertenversammlungen hervorgegangenen und auszuführenden Beschlüsse.

Massgebendes Organ des Verbandes ist die Delegiertenversammlung. Jeder Verein hat das Recht auf zwei Delegierte, jedenfalls haben je 25 Aktivmitglieder das Recht auf einen Delegierten. Die Dirigenten und Organisten sind von Amtswegen stimmberechtigte Mitglieder der Delegiertenversammlung. Ausführendes Organ der alljährlich stattfindenden Delegiertenversammlung und damit des Verbandes ist der Zentralvorstand, bestehend aus sieben Mitgliedern und zwar:

- a) administrative Abteilung: Präsident, Sekretär, Kassier;
 b) musikalische Abteilung: die übrigen vier Mitglieder.

Nachdem im Jahre 1889 in Rheinfelden in der Martinskirche die damals bestehenden neun Chöre mit 260 Sängerinnen und Sängern eine freie Vereinigung mit Konzert mit gutem Erfolge abgehalten hatten, wurde energisch an der Gründung des Chorverbandes gearbeitet. Diese konnte denn auch anlässlich der zweiten Sängervereinigung am 12. Juli in Aarau stattfinden. Das Konzert mit 400 Teilnehmern wurde in der Stadtkirche abgehalten. Zum Zentralpräsidenten wurde Pfarrer X. Fischer in Aarau gewählt, der bis zum Jahre 1919 den Verband vorbildlich geleitet hat. Die Sängertage folgten sich nun:

		Teilnehmer	Chöre
3.	1895, 16. August, Martinskirche, Olten,	600	14
4.	1898, 15. Mai, Löwengartenhalle, Luzern,	500	16
5.	1901, 12. Mai, Martinskirche, Rheinfelden,	568	17
6.	1904, 5. Juni, Tonhalle, Zürich,	600	15
7.	1907, 2. Juni, Martinskirche, Basel,	700	18
8.	1910, 26. Juni, Saalbau, Solothurn,	700	17
9.	1913, 25. Mai, Franz. Kirche, Bern,	900	21
Unterbruch wegen dem Weltkrieg bis:			
10.	1923, 27. Mai, Martinskirche Olten,	992	22
11.	1926, 30. Mai, Tonhalle, Zürich,	1000	22
12.	1930, 18. Mai, Tonhalle, St. Gallen,	900	22
13.	1934, 6. Mai, Münster, Basel,	912	22
14.	1938, 15. Mai, Konzerthaus, Luzern,	ca. 900	26

Der Verband setzt sich zusammen aus 27 Chören aus den Gemeinden: Aarau, Allschwil, Basel, Bern, Biel (deutsch und französisch), La Chaux-de-Fonds, Grenchen, Kaiseraugst, Laufen, Luzern, Magden, Möhlin, Nieder-Gösgen, Ober-Mumpf, Olten, Rheinfelden, St. Gallen, St. Immer (Frauenchor), Schaffhausen, Schönenwerd, Solothurn, Starrkirch-Dulliken, Trimbach, Wallbach, Wegenstetten-Hellikon, Zürich-Melodia, Zürich-Cäcilia (Frauenchor).

Die Mitgliederzahl, bestehend aus Ehren, Freien, Veteranen und Hospitanten, Aktiven und Passiven, beträgt heute 2060 Personen. Die Zahl der Singenden darf mit ca. 600 Frauen- und 500 Männerstimmen verzeichnet werden.

Als im Jahre 1919 an der Delegiertenversammlung in Aarau der erste Zentralpräsident, Herr Pfarrer Xaver Fischer, sein Amt niederlegte, wählte die Versammlung zu seinem Nachfolger Fritz Reichart, Zürich, damals wohnhaft in Schaffhausen.

Der administrativen Abteilung stehen zur Zeit vor: Fritz Reichart, Präsident, Zürich 8, Fr. Ruth Hügin, Sekretärin, Basel; der musikalischen Abteilung: Pfarrer W. Heim, Vizepräsident, St. Gallen.

Als Ort des nächsten Sängertages (1942) wurde Solothurn bestimmt.

Fritz Reichart.

EIDGENÖSSISCHER MUSIKVEREIN

Der Eidgenössische Musikverein wurde am 30. November 1862 in Olten gegründet, auf Anregung seines ersten Zentralpräsidenten, Franz Vigier von Solothurn. Die ersten Jahre seines Bestehens waren reich an Enttäuschungen und es brauchte den ganzen Einfluss des nachmaligen Bundesrates Louis Ruchonnet, um den Verband zu sichern. Es gelang der Tatkraft der führenden Männer, bis zur Jahrhundertwende die Zahl der Sektionen auf 64 zu steigern mit nahezu 2000 Mitgliedern. Infolge der Verschmelzung regionaler Verbände mit dem EMV. im Jahre 1921 wuchs der Verband mächtig an und zählte 437 Vereine mit 11 856 Mitgliedern. Dem um den Verband verdientesten Zentralpräsidenten Prof. J. Lombriser in Freiburg (1913—1938) gelang es, auch in der Westschweiz Zuzüger zu erhalten und so meldet der Taschenkalender des EMV. heute 1270 Sektionen mit 38 028 Mitgliedern.

Eine reich dotierte Musikleihbibliothek im Werte von über Fr. 100 000.— steht den Gesellschaften zur unentgeltlichen Benützung zur Verfügung (Bibliothekar W. Christen, Roggwil).

In vielen Dirigentenkursen werden tüchtige junge Leute zu Leitern der Musikgesellschaften herangebildet.

Seit der Gründung des EMV. wurden 20 eidgenössische Musikfeste durchgeführt, und an der Landesausstellung 1939 in Zürich veranstalteten 12 Sektionen der Höchstkategorie zwei grosse Konzerte, welche bei Publikum und Presse starke Beachtung fanden.

Die Organisation des EMV. ist sehr straff. Das Zentralkomitee wird in seinen Bestrebungen unterstützt von der Musikkommission (Präsident Stephan Jäggi, Bern) und der Propagandakommission (Präsident Prof. Dr. Rüetschi, St. Gallen). Die Redaktionskommission (Präsident Prof. Dr. Rüetschi) leitet die Herausgabe der Fachzeitschrift «Schweizer Instrumentalmusik», als deren Redaktoren Rob. Blaser-Egli, Luzern, und J. Rouiller, Freiburg, zeichnen. Als derzeitiger Zentralpräsident amtiert E. Rumpel, Balsthal. Ihm zur Seite stehen als Aktuar Alb. Spörri, Untersiggenthal, und als Sekretär G. Cabalzar, Pontresina (deutsch) und J. Nordmann, Freiburg (französisch).

Der Eidgenössische Musikverein erfreut sich der moralischen und finanziellen Unterstützung der Bundesbehörden.

E. Rumpel.

VERBAND SCHWEIZERISCHER POSAUNENCHÖRE

Der Verband schweizerischer Posaunenchöre besteht aus Volksmusikvereinen, deren Zweck und Ziel vor allem die Pflege religiöser Musik ist. Die angeschlossenen Posaunenchöre stellen sich freiwillig in den kirchlichen Dienst, wo sie eine ähnliche Aufgabe wie die Kirchenchöre erfüllen wollen.

Der Name «Posaunenchor» kennzeichnet nicht die instrumentale Besetzung, sondern er wurde seiner biblischen Beziehung wegen gewählt und bis heute beibehalten. Im grossen und ganzen gleicht die Besetzung derjenigen unserer Dorfmusiken, d. h. man findet bei den Posaunenchören alle Blechblasinstrumente (Kornets, Flügelhörner, Trompeten, Alt- und Tenorhörner, Posaunen, Tuben und grosse Bässe) vertreten. Einige wenige Posaunenchöre der Schweiz führen auch Holzblasinstrumente und Schlagwerk. Es wäre also irrig, wenn man unter dem Namen «Posaunenchor» einen Chor von lauter Posaunen verstehen würde.

Die kirchlichen Aufgaben der schweizerischen Posaunenchöre sind im Wesentlichen: Begleitung des Gemeindegesanges in Kirchen und Kapellen, an Feld- und Waldgottesdiensten, Chormusik an Sonntagen früh von Türmen und auf öffentlichen Plätzen, Mitwirkung durch passende Vortragstücke bei kirchlichen Festen. Sie veranstalten auch eigene Konzerte und kleinere oder grössere «Posaunentage». Schweizerische Posaunentage fanden bis jetzt in Winterthur, Zofingen, Thun, Birsfelden und Zürich statt, an welchen jeweiligen 400 bis 800 Bläser teilnahmen.

Neben den kirchlichen Aufgaben trifft man die Posaunenchöre noch bei unzähligen Anlässen im heutigen Volksleben: Mitwirkung bei vaterländischen Feiern, bei sonstigen ernstesten Feiern, bei Festzügen, wo sie als «Marschmusik» dienen usw.

Der Verband schweizerischer Posaunenchöre zählt ca. 80 Vereine mit ca. 1500 Bläsern. Als Verbands-Fachblatt erscheint seit 1907 die «Evangelische Musikzeitung», für deren Redaktion seit ihrem Bestehen S. Müller-Streit in Oberrieden zeichnet. Durch Herausgabe von passender musikalischer Literatur soll die Sache der Posaunenchöre nach Kräften gefördert werden. Schon bald nach der Gründung des Verbandes schuf er das «Choral- und Liederbuch für Blasmusik», das über 500 Nummern, d. h. alle Choräle und Lieder der schweizerischen evangelischen Landeskirche und der grössten religiösen Gemeinschaften der Schweiz enthält. Auch das «Probeheft» zum neuen Kirchengesangbuch wurde in einer speziellen Ausgabe für die Posaunenchöre herausgegeben. Eine Fülle von weiteren passenden musikalischen Ausgaben stellt die Posaunenchöre der Schweiz in die Lage, jeder Anforderung zu entsprechen.

Präsident des Verbandes schweizerischer Posaunenchöre (VSP.) ist Emil Ruh, Musikdirektor, in Adliswil bei Zürich; Sekretär: Alfred Wachter in Bern.

Emil Ruh.

EIDGENÖSSISCHER ORCHESTER-VERBAND

Der im Jahre 1918 gegründete Eidgenössische Orchester-Verband (EOV.) ist eine Vereinigung der schweizerischen Dilettantenorchester. Im Gründungsjahr konnten bereits 21 Sektionen mit rund 400 Mitgliedern registriert werden und heute haben sich nahezu 120 Or-

chestervereine mit einem Bestand von über 10 000 Mitgliedern, davon etwa 2500 Aktivmitglieder, dem EOV. angeschlossen. Ausserdem bestehen innerhalb zahlreicher Orchester eigene Kammermusikvereinigungen — Streicher und Bläser.

Der EOV. bezweckt die Pflege und Förderung der Orchester- und der Kammermusik. Er unterhält eine Zentralbibliothek mit einem derzeitigen Bestande von etwa 1200 Orchesterwerken, die den Sektionen leihweise zur Verfügung stehen. Nach Möglichkeit werden Orchestertage unter den Sektionen veranstaltet, sowie Wettbewerbe zur Erlangung geeigneter Werke zeitgenössischer Komponisten. Eine dem Verbands angegliederte Musikkommission behandelt die rein musikalischen Fragen und sorgt durch periodische Anschaffungen neuer Orchesterwerke für die Ergänzung und Vervollständigung der Zentralbibliothek.

An der Spitze des EOV. steht als leitendes und vollziehendes Organ ein Zentralvorstand von sieben Mitgliedern, die von der Delegiertenversammlung gewählt werden. An der Gründungsversammlung des EOV. wurde Hugo Bollier, Baar, zum Zentralpräsidenten gewählt, der bis zu seinem Ableben (1937) in diesen Funktionen verblieb. Zu seinem Nachfolger wurde G. Huber-Nötzli, Meientalstr. 64, Zürich-Altstetten, bestimmt.

Das offizielle Organ des EOV. ist die im Verlage von Meinrad Ochsner, Einsiedeln, erscheinende und von Alfred Piguet, Steinwiesstrasse 32, Zürich 7, redigierte Musikzeitschrift «Das Orchester». Neben den Mitteilungen des Zentralvorstandes und den Konzertprogrammen der Verbandssektionen bringt die Zeitschrift belehrende und unterhaltende Beiträge aus dem Gebiete der Musik. Sie möchte vor allem das Interesse an guter Haus- und Orchestermusik wecken und fördern, um auch dieser musikalischen Betätigung den ihr gebührenden Platz zu sichern. Durch Besprechungen musikalischer und literarischer Werke ist die Schriftleitung bemüht, auch in dieser Hinsicht nützliche Arbeit zu leisten und ihrem Leserkreis zu dienen.

Alfred Piguet.

SCHWEIZERISCHE VEREINIGUNG FÜR VOLKSLIED UND HAUSMUSIK

Die «Schweizerische Vereinigung für Volkslied und Hausmusik» wurde im Jahr 1934 gegründet vom Kreis der «Freunde der Singbewegung in der Schweiz». Sie ist ein freier Zusammenschluss von Menschen, die als Einzelne oder als Glieder von Sing- und Spielkreisen dem Volkslied und der Hausmusik dienen wollen und will durch Anregung und Ausbau dieser Arbeit an der Förderung eines lebendigen Volks- und Gemeinschaftslebens mithelfen. Diese Aufgabe sucht sie zu erfüllen durch die Herausgabe der Monatsschrift «Volkslied und Hausmusik» (Verlag Hug & Co., Zürich), durch Musikausgaben (Beilagen von «Sing- und Spielmusik» zur Zeit-

schrift «Volkslied und Hausmusik», Schweizer Liedblätter für Jugend und Volk», durch Veranstaltung von Sing- und Spieltreffen, durch Fühlungnahme mit Personen und Verbänden, die im Sinne der Sing- und Spielbewegung tätig sind und durch Beeinflussung des Schul- und kirchlichen Gesanges. — Mitglied ist jeder Abonnent der Zeitschrift «Volkslied und Hausmusik». Der Arbeitskreis umfasst in freier Weise die Vertrauensleute der verschiedenen Landesgegenden, sowie andere Mitglieder, die zur aktiven Mitarbeit bereit sind. Er kommt nach Bedürfnis jährlich ein- bis zweimal zusammen. Der Arbeitsausschuss erledigt als geschäftsführende Instanz des Arbeitskreises dessen laufende Geschäfte. Den Vorsitz der ca. 950 Mitglieder zählenden Vereinigung führt Heinrich Marti, Schweighofstrasse 334, Zürich 3.

Alfred Stern.

SCHWEIZERISCHE GESELLSCHAFT FÜR AUFFÜHRUNGS- RECHTE («GEFA»)

Eine auch nur einigermaßen ausführliche Schilderung des Werdeganges und der Organisation der Gefa würde den hier zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. Ich beschränke mich daher auf die allernotwendigsten Angaben und verweise zunächst auf die einleitende Bemerkung im Bericht über den Schweizerischen Tonkünstlerverein.

Die unhaltbaren Zustände im Urheber- und Aufführungsrechtswesen, wie sie vor der Gründung der Gefa in der Schweiz bestanden, bildeten schon in der zweiten Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins von 1901 in Genf Gegenstand lebhaftester Erörterungen. Gustave Doret war es u. a., der den Vorstand und die Versammlung zu energischem Einschreiten aufforderte. Recht anschaulich schilderte er die Situation, indem er erzählte, dass er der «Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs» in Paris Fr. 75.— an Tantiemen für eine Aufführung habe bezahlen müssen, die ihm nachher Fr. 1.50 einbrachte! Jahr für Jahr bildete in der Folge die Frage der Gründung einer schweizerischen Aufführungsrechtsgesellschaft Gegenstand von Verhandlungen, doch folgte jedem Fortschritt wieder ein um so empfindlicherer Rückschlag. Drei Umstände fielen dabei besonders erschwerend ins Gewicht:

die Unzulänglichkeit des Urheberrechtsgesetzes von 1883 und der schleppende Gang der Revisionsmaschine, der erst auf den 1. Juli 1923 das Inkrafttreten des neuen Gesetzes ermöglichte,

der Mangel einer Bestimmung in diesem, die zum Zwecke der realen Nutzbarmachung der Rechte eine schweizerische Gesellschaft unter staatlicher Aufsicht vorschrieb, und

die Tatsache, dass schweizerische Komponisten ihre Rechte schon früher an verschiedene ausländische Gesellschaften abgetreten hatten, an die sie durch Verträge von langer Dauer gebunden waren, so dass deren Sammlung in einer schweizerischen Gesellschaft fast unmöglich erschien.

Die Gründung einer solchen drängte sich jedoch um so mehr auf, als mit der die Rechte ausländischer Gesellschaften in der Schweiz als Mandatärin ausübenden französischen «Sacem» so lange keine für die schweizerischen Autoren auch nur einigermaßen annehmbare Verständigung möglich war, als in der Schweiz keine Sammelstelle für die noch freien Rechte existierte, die diese, ihre Rechte, bei künftigen Verhandlungen in die Waagschale werfen konnte. Nach unendlich unerquicklichen Kämpfen war man aber doch am 6. Juli 1924, also fast auf den Tag ein Jahr nach dem Inkrafttreten des neuen Gesetzes so weit, dass in Olten die Gründung der «Schweizerischen Gesellschaft für Aufführungsrechte» (Gefa) stattfinden konnte. Dem Verfasser dieses Berichtes war es vorher, zunächst privat, später als Beauftragtem des Schweizerischen Tonkünstlervereins gelungen, nicht nur den grössten Teil der freien Rechte der Schweiz zu sammeln, sondern auch mit den Gesellschaften von Holland, der Tschechoslowakei, sowie der «Gema» in Deutschland, denen später auch diejenigen von Ungarn und Italien folgten, Verträge abzuschliessen, die mit der Gründung der Gefa automatisch in Kraft traten. Damit war aber noch nicht alles erreicht! Vielmehr setzten die Kämpfe mit erneuter Heftigkeit ein, für die damaligen Konsumenten zudem die Unannehmlichkeit in sich schliessend, das nun zwei Gesellschaften da waren und dass man somit zwei Stellen gegenüber, freilich für verschiedene Rechte, tributpflichtig wurde. Doch auch diese Schwierigkeit wurde dadurch behoben, dass es dem Direktor der Gefa, Dr. Adolf Streuli, gelang, im Jahre 1929 mit der französischen Sacem eine vertragliche Vereinbarung zu treffen, derzufolge diese Gesellschaft die Tantiemen durch ihr Organ in der Schweiz erhebt, die sämtlichen Programme jedoch vierteljährlich der Gefa zur Kontrolle einschickt und einen prozentual festgesetzten Teil der Bruttoeinnahmen aus der Schweiz direkt an die Gefa abführt. Die Gefa selbst schliesst zum Zwecke der Wahrung ihrer schweizerischen Rechte im Ausland direkte Verträge mit den betreffenden Gesellschaften ab. Solche Verträge bestehen heute mit den Gesellschaften in Amerika, Argentinien, Belgien, Brasilien, Dänemark, Deutschland, England, Estland, Finnland, Frankreich, Holland, Italien, Jugoslawien, Norwegen, Oesterreich, Polen, Portugal, Rumänien, Schweden, der Tschechoslowakei und Ungarn.

Mitgliederbestand und Tantiëmenauszahlungen seit 1929:

Jahr	Mitgliederzahl	Tantiëmenbetrag	Jahr	Mitgliederzahl	Tantiëmenbetrag
1929	212	Fr. 51 636.35	1934	331	Fr. 64 714.62
1930	233	< 58 349.22	1935	374	< 75 358.55
1931	243	< 65 540.93	1936	419	< 93 652.15
1932	269	< 44 697.99	1937	463	< 117 749.38
1933	299	< 64 447.62	1938	492	< 103 461.72

In den vorstehenden Summen sind die statutarischen Einzahlungen in die Hilfskasse inbegriffen.

Dem Vorstand gehören zur Zeit an:

Direktor C. Vogler in Zürich, Präsident,
Adolf Hug, Musikverleger in Zürich, Vizepräsident,
O. Schmalz in Konolfingen, Beisitzer,
K. Grunder in Bern, Beisitzer,
Jean Binet in Trélex, Beisitzer,
Hermann Lang in Vevey, Beisitzer,
Stephan Jaeggi in Bern, Beisitzer.

Direktor der Gesellschaft ist Dr. Adolf Streuli, Rechtsanwalt in Zürich.

Die Geschäftsstelle befindet sich in Zürich, Bahnhofstrasse 92.

C. Vogler.

MECHANLIZENZ

Schweiz. Gesellschaft für mechanische Urheberrechte

Sitz: Marktgasse 46, Bern. Direktor: Dr. W. A. Immer, Bern; Präsident: O. Fr. Schmalz, Konolfingen, Gründungsjahr: 1924, Mitgliederzahl: 355.

Die Mechanlizenz bezweckt Schutz, Vertretung und Verwertung der mechanisch-musikalischen, mechanisch-literarischen, filmisch und mechanisch-radiophonischen Verlagsrechte und aller weiteren Reproduktionsrechte. Jeder Urheberrechtsberechtigte eines musikalischen, literarischen oder andern Werkes kann Mitglied der Gesellschaft werden. Mit dem Beitritt überträgt er an allen seinen zur Zeit vorhandenen Werken und innert der Vertragsdauer noch zu schaffenden, mitzuschaffenden bzw. zu erwerbenden Werken seine gesamten Urheberrechte, soweit diese sich auf die Uebertragung seiner Werke auf mechanische und kinematographische Instrumente und dergleichen beziehen, mögen diese Instrumente oder Wiedergebarten bereits erfunden sein oder erfunden werden, zur Verwertung im Sinne der Statuten der Mechanlizenz. Hierunter fallen ausdrücklich auch alle Fixationen der Radiostationen, welche zum Zwecke haben, das aufgenommene Werk, sei es mittelbar oder unmittelbar oder unmittelbar nach der Fixation oder mit dieser zusammen, wiederzugeben. Die Uebertragung bezieht sich namentlich auch auf Schallplatten, Notenrollen, gelochte Walzen, Filme oder Stahlbänder. Grundsätzlich ist die Gesellschaft nur für ihre Mitglieder tätig. Sie ist aber berechtigt, unter besonders festzusetzenden Bedingungen auch für Nichtmitglieder die Vertretung zu übernehmen. Die Gesellschaft erwirbt die Vertretung der Rechte ausländischer Gesellschaften und Anstalten für die Schweiz.

SCHWEIZERISCHER KUNSTLERBUND

Als Verein mit gleichen Zielen ging dem Schweizerischen Künstlerbund der «Schweizerische Bund geistig Schaffender» voraus,

doch war diesem nur eine kurze Lebensdauer beschieden, hauptsächlich deshalb, weil man von Anfang an den Interessenskreis viel zu weit gezogen und fälschlicherweise versucht hatte, in ihren Bestrebungen und Zielen zu ungleichartige Elemente unter einen Hut zu bringen. Die Folge dieses Fehlers war die Ablösung und der nachherige selbständige Zusammenschluss derjenigen Verbände, die in erster Linie künstlerischen Zwecken dienten und sich daher innerlich schon näher standen oder gerade durch den Künstlerbund sich näher gebracht werden sollten. Auch hier stand ursprünglich die Nutzbarmachung des Urheberrechtsgesetzes vom Jahre 1923 auf allen Gebieten der Kunst, sowie dessen Propagierung und Popularisierung an der Spitze des Arbeitsprogrammes, doch sollte gleichzeitig auch andern Zielen zugestrebt werden, wie der Vereinigung aller Musiker, bildenden Künstler und Schriftsteller zu einer persönlichen Gemeinschaft, die sowohl in Zusammenkünften im engern Rahmen, wie auch bei grösseren Veranstaltungen die Naturverbundenheit aller Kunstgattungen der Schweiz zum Ausdruck zu bringen hätte. Eine erste grosse schweizerische Kunstwoche sollte im Jahre 1930 in Zürich stattfinden, doch musste auf dieselbe verzichtet werden, da eine Subvention des Bundes nicht in der erforderlichen Höhe zur Verfügung stand.

Die Gründungsversammlung des Schweizerischen Künstlerbundes fand am 18. Juni 1926 in Zofingen statt. Vertreten waren:

die «Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten» durch die Herren Alfred Blailé, Max Burgmeier und Fred Stauffer;

der «Schweizerische Musikpädagogische Verband» durch die Herren Hans Lavater und C. Vogler;

der «Schweizerische Schriftstellerverein» durch die Herren Charly Clerc, Robert Jakob Lang, Felix Moeschlin und Dr. Karl Naef;

der «Schweizerische Tonkünstlerverein» durch die Herren Georges Humbert und Emile Lauber.

Der erste Vorstand wurde bestellt aus den Herren C. Vogler in Zürich (Präsident), Felix Moeschlin in Uetikon a. See und Fred Stauffer in Bern. Das Sekretariat übernahm Dr. Karl Naef in Zürich.

Im Jahre 1929 wurden die Statuten dahin geändert, dass der Vorstand aus den Präsidenten der angeschlossenen Verbände gebildet wurde und dass das Präsidium im Turnus alle drei Jahre zu wechseln hatte. Dieses wurde in der Folge von Georges Humbert (1932—1935), Felix Moeschlin (1935—1938) und C. Vogler (seit 1938) geführt. Im Jahre 1932 erfolgte der Austritt der «Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten»; doch wurde dieser bedauerliche Verlust kompensiert durch den Anschluss des «Schweizerischen Wirtschaftsbundes bildender Künstler».

Der Schweizerische Künstlerbund ist ein Spitzenverband, in den nur schweizerische Künstlervereinigungen aufgenommen werden können. Demselben gehören an:

der Schweiz. Musikpädagogische Verband	1218 Mitglieder
der Schweiz. Schriftstellerverein	425 <
der Schweiz. Tonkünstlerverein	500 <
der Schweiz. Wirtschaftsbund bildender Künstler	215 <
Total	2358 Mitglieder

Den gegenwärtigen Vorstand bilden:

Direktor C. Vogler, Zürich, Präsident (Schweizerischer Tonkünstlerverein),

Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez, Chur (Schweizerischer Musikpädagogischer Verband),

G. Leuenberger, Architekt, Zürich (Wirtschaftsbund bildender Künstler), und

Dr. Felix Moeschlin, Uetikon a. See (Schweizerischer Schriftstellerverein).

Das Sekretariat führt Dr. Karl Naef in Zürich. Die Geschäftsstelle befindet sich Oetlisbergstrasse 40 in Zürich-Witikon.

C. Vogler.

VERBAND SCHWEIZER BUHNEN

Der Verband Schweizer Bühnen entstand aus dem Zusammenschluss der Stadttheater von Zürich, Basel, Bern, Luzern, St. Gallen, Chur und Solothurn/Biel, denen sich das Schauspielhaus Zürich und vor Jahresfrist das Stadttheater Lausanne anschlossen. Der Zweck des Verbandes ist, gemeinsame künstlerische, wirtschaftliche und technische Fragen zu besprechen und womöglich in gemeinsamer Beratung zu lösen und gegenseitige Unterstützung in Notfällen des Betriebes. Die Tätigkeit des Verbandes erweist sich von Jahr zu Jahr als nutzbringender. Zürich ist Vorort und stellt den Vorsitzenden und das Bureau. Dem Vorstand gehören an Dr. h. c. Ernst Zahn als Präsident, Dr. Hans Müller und Dr. S. Theilacker (Sekretär), alle drei in Zürich, ferner als Mitglieder Dr. R. Schwabe, Basel, Minnig, Bern, Dr. O. Diem, St. Gallen, und Direktor Bérenger, Lausanne.

Ernst Zahn.

SCHWEIZERISCHER BUHNENKÜNSTLER-VERBAND

Sektion des VPOD.

Der Schweizerische Bühnenkünstlerverband ist der Rechtsnachfolger des Verbandes der Bühnenkünstler in der Schweiz, welcher am 21. November 1932 beschlossen hat, als Sektion in den Schweizerischen Verband des Personals öffentlicher Dienste (VPOD.) einzutreten. Er ist Mitglied des Kartellverbandes deutscher Bühnen-

angehöriger, dem früher die sämtlichen Bühnenmitglieder an den Theatern Deutschlands, der Tschechoslowakei und der Schweiz angehörten und in dem jetzt noch die Bühnenangehörigen des Deutschen Reiches und der Schweiz sind.

Er hat 317 Mitglieder und besitzt Ortsgruppen in Aarau-Chur, Basel, Bern, Biel-Solothurn, Luzern, St. Gallen und Zürich (Stadttheater und Schauspielhaus).

Präsident ist Max Knapp, Hardstrasse 115, Basel; Sekretär Dr. Fritz Jenny, Advokat, Aeschenvorstadt 71, Basel.

Der Schweizerische Bühnenkünstlerverband bezweckt die Wahrung und Förderung der Interessen seiner Mitglieder in sozialer, wirtschaftlicher und beruflicher Hinsicht.

Die rechtlichen Verhältnisse seiner Mitglieder zu den Theatern hat er geregelt in einem Gesamtarbeitsvertrag mit dem Verband schweizerischer Bühnen. Er gewährt seinen Mitgliedern Rechtsschutz und Notunterstützungen. Ueberdies sind seine Mitglieder in der Arbeitslosenversicherung und in der Sterbekasse.

Fritz Jenny.

SCHWEIZERISCHER CHORSÄNGER- UND BALLETTVERBAND Sektion des VPOD.

Der Schweizerische Chorsänger- und Ballettverband ist am 31. Januar 1921 gegründet worden. Vorher waren seine Mitglieder im Deutschen Chorsänger- und Ballettverband organisiert.

Er ist Mitglied des Kartellverbandes deutscher Bühnenangehöriger, dem früher die sämtlichen Bühnenmitglieder an den Theatern Deutschlands, der Tschechoslowakei und der Schweiz angehörten und in dem jetzt noch die Bühnenangehörigen des Deutschen Reiches und der Schweiz sind.

Er hat 135 Mitglieder und besitzt Ortsgruppen in Basel, Bern, Luzern, St. Gallen und Zürich.

Präsident ist Willy Heiss, Hasenrainstrasse 42, Binningen bei Basel; Sekretär Dr. Fritz Jenny, Advokat, Aeschenvorstadt 71, Basel.

Er bildet eine Sektion des Schweizerischen Verbandes des Personals öffentlicher Dienste (VPOD.).

Der Chorsängerverband bezweckt die Wahrung und Förderung der Interessen seiner Mitglieder in sozialer, wirtschaftlicher und beruflicher Hinsicht.

Die rechtlichen Verhältnisse seiner Mitglieder zu den Theatern hat er geregelt in einem Gesamtarbeitsvertrag mit dem Verband schweizerischer Bühnen. Er gewährt seinen Mitgliedern Rechtsschutz, Notunterstützungen; überdies sind seine Mitglieder in der Arbeitslosenversicherung und in der Sterbekasse.

Fritz Jenny.

GEWERBLICHE ORGANISATIONEN

A. Interessengemeinschaft für Schweizer Musikhandel und -Industrie

Diese Spitzenorganisation umfasst vier selbständige Verbände. Sie ist Mitglied des Schweizerischen Gewerbeverbandes. Präsident ist Hans Jecklin, Zürich; Sekretär Dr. W. A. Immer, Bern.

I. Zentralverband schweizerischer Musikinstrumenten-, Sprechmaschinen- und Radio-Fabrikanten und -Händler.

Zentralpräsident: Stocker, Biel.

Zentralsekretär: Dr. W. A. Immer, Bern.

Dem Zentralverband gehören folgende Verbände an, resp. jedes Mitglied des Zentralverbandes ist je nach den Artikeln, die es in seinem Geschäft führt, folgenden Verbänden angeschlossen:

1. Verband schweizerischer Geigenbauer.
2. Verband schweizerischer Grammophonhändler.
3. Verband schweizerischer Radiohändler (VSR.).
4. Gruppe Handharmonika-Handel und -Industrie.

Sekretär für alle 4 Verbände: Dr. W. A. Immer, Bern.

II. Verband der Musikalienhändler und -Verleger in der Schweiz

Der Verband der Musikalienhändler und Verleger in der Schweiz wurde 1902 auf Anregung von Arnold Hug, Zürich, gegründet. Bezweckt war die wirtschaftliche Zusammenfassung zur Wahrung der Berufsinteressen hinsichtlich Schutz einheitlicher Ladenpreise, gleichförmige Umrechnung der fremden Musikalienpreise, Regulierung des Leihinstitutwesens und Ordnung des internen Abrechnungsverkehrs u. ä. m. Mit der fortschreitenden Entwicklung des Urheberrechtsschutzes und Verlagsrechtes hatte der Verband stets enge Fühlung, wie auch die Beziehungen zu den beiden Gesellschaften GEFA und MECHANLIZENZ kontinuierlich sind. Anlässlich der beiden Landesausstellungen (Bern 1914 und Zürich 1939) beteiligte sich auch der schweizerische Musikverlag gemeinsam. Anschliessend an den Ausstellungskatalog von 1914 wurde jahrelang ein Neuigkeitenverzeichnis der schweizerischen Musikalien publiziert, welches nunmehr im «Bulletin der Schweizerischen Landesbibliothek» in periodischen Aufnahmen fortgeführt wird.

Mit über 100 Mitgliedern umfasst der Verband beinahe alle Musikalien, Sortiments- und Verlagsgeschäfte unseres Landes. Präsident: Rud. Müller, Bern; Sekretär: Maurice Foetisch, Lausanne.

Rud. Müller.

III. Schweizer Verband der Klavierfabrikanten und -Händler

Der Verband wurde am 15. Juli 1917 gegründet. Der Zweck der Gründung bestand darin, die Verkaufsbedingungen im Klavierhandel zu vereinheitlichen. Es wurde dann auch neben den Statuten ein Reglement aufgestellt, worin diese einheitlichen Bestimmungen

über die Einhaltung der Katalogpreise, über Barskonto, Verkaufsbedingungen beim Abzahlungsgeschäft, Provision an Vermittler und die Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbes, hauptsächlich des Stubenhandels, enthalten sind. In den Verband werden nur Mitglieder aufgenommen, die ein offenes Ladengeschäft haben, im Handelsregister eingetragen sind und ein gewisses Lager an neuen Klavieren halten. Diese Mitglieder müssen sich zur Einhaltung der Reglementsbestimmungen verpflichten.

Der Verband wird geleitet durch acht Vorstandsmitglieder und einen Sekretär. Er ist als Verein im Handelsregister eingetragen.

Neben der Vereinheitlichung der Verkaufsbestimmungen und Bekämpfung des Stubenhandels widmet sich der Verband auch noch der Propaganda für das Schweizer Klavier und für die Musikpflege im allgemeinen; zu diesem Zwecke sind mehrfach Propagandakampagnen mit illustrierten Inseraten und gediegenen Broschüren veranstaltet worden.

Der Verband zählt gegenwärtig 65 Mitglieder — darunter vier Klavierfabriken, Burger & Jacobi A. G. (Biel), Sabel (Rorschach), Schmidt-Flohr A. G. (Bern), Wohlfahrt (Nidau) —, die sich auf die ganze Schweiz verteilen. Präsident ist gegenwärtig Hans Jecklin, Zürich, und Sekretär ist seit der Gründung Dr. Kurt Pfeiffer, ebenfalls in Zürich.

H. Jecklin. K. Pfeiffer.

IV. *Schweizer Landesgruppe der International Federation of the phonographic industry.*

Dieser Verband umfasst die schweizerischen Generalvertreter und Grossisten und die Schweizerische Schallplattenfabrik.

B. Ausserhalb der Interessengemeinschaft für schweizerischen Musikhandel und -Industrie bestehen:

1. Verband der schweizerischen Radio-Grossisten in Zürich.
2. Verband schweizerischer Radio-Fabrikanten in Bern.

C. Nicht organisiert sind: die Blechmusik-Instrumente-Fabrikanten (die teilweise dem Zentralverband angehören) und die zwei Harmoniumfabrikanten.

Von den schweizerischen Verbänden sind noch zu nennen: die Schweizerische Gesellschaft volkstümlicher Autoren, Komponisten und Verleger, und der Verband schweizerischer Handharmonikamusik-Verleger.

Ferner existieren zahlreiche interkantonale, kantonale und Bezirks-Musik- und Sängervereine, städtische Musik- und Orchester-gesellschaften, Musikkollegien usw.

MUSIKKRITIK

In der schweizerischen Tagespresse hat sich die regelmässige musikalische Berichterstattung erst gegen das Ende des 19. Jahrhunderts und nur in einigen wenigen grössern Zeitungen durchgesetzt. Die ersten Vorkämpfer der Musikkritik waren bei uns Adolf Steiner (Zürich), Arnold Niggli (Zürich) und Karl Nef (Basel) — die insbesondere auch der Schweizerischen Musikzeitung ihre Mitarbeit liehen —, im weiteren Gustave Doret (Genf und Lausanne), Edouard Combe (Lausanne), Georges Humbert (Lausanne und Neuchâtel), Gian Bundi (Bern) und Ernst Markees (Basel). Mit der Ausbreitung des öffentlichen Konzertlebens, wie es namentlich seit dem Weltkrieg in Erscheinung trat, ist das Musikreferat zu einer ständigen Einrichtung auch kleinerer Blätter geworden. Sinfonie-, Chor-, Kammer- und Solistenkonzerte und musikalisch-theatralische Aufführungen am Erscheinungsort der Zeitung werden nunmehr regelmässig besprochen, die Hauptzeitungen bringen aber auch mehr und mehr Berichte ständiger und gelegentlicher Mitarbeiter über das Musikleben der grösseren Städte des Inlandes und der wichtigsten ausländischen Musikzentren. Ausserdem werden die Aufführungsberichte ergänzt durch Aufsätze über Musik und Musiker, über musikhistorische Themen und aktuelle Fragen des Musiklebens, durch gelegentliche Vorbesprechungen wichtiger Werke und Aufführungen und durch Besprechungen von Neuerscheinungen des musikalischen Schrifttums.

Nur in verhältnismässig wenigen Fällen ist der Musikreferent zugleich Musikredaktor. Während die grössern Zeitungen neben einem oder mehreren festangestellten Musikreferenten gewöhnlich noch gelegentliche Mitarbeiter beschäftigen, beschränken sich die kleineren meist auf die letzteren, die nur zum Teil Fachleute sind. Der Musikkritiker im Hauptberuf (wie ihn zum Beispiel Aloys Mooser repräsentiert) ist bei uns noch selten, viele der bekanntesten Musikkritiker unseres Landes sind gleichzeitig, und meist im Hauptberuf, ausübende Musiker, Komponisten und Musikpädagogen: Edmond Appia, Edouard Combe, K. H. David, Gustave Doret, Aloys Fornerod, Ernst Isler, Kurt Joss, Hermann Leeb, Robert Oboussier, Hermann Spelti, H. Stierlin-Vallon, Roger Vuataz u. v. a. sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Andererseits wächst die Zahl der musikwissenschaftlich ausgebildeten Referenten ständig: neben den an Universitäten wirkenden A.-E. Cherbuliez, Fritz Gysi, Pauline Long, Wilhelm Merian, Willy Tappolet gehören zum Beispiel Franz Brenn, Hans Ehinger, Hans Galli, Walter Müller, Walter Nef, Fritz de Quervain, Willi Schuh, Eugen Thiele hieher. Von den in der nachfolgenden Uebersicht Genannten schrieben und schreiben einige der Hauptreferenten grösserer Schweizer Zeitungen auch für aus-

ländische Fachorgane und Tageszeitungen, und einzelne berichten gelegentlich auch über Musikfeste und Uraufführungen im Ausland für ihre Schweizer Zeitung. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass Schweizer im Ausland als Musikkritiker geachtete Stellungen eingenommen haben, so Alfred Heuss (1877—1954) in Leipzig, Heinrich Welti (1859—1937) in München und Berlin, Jacques Handschin und Aloys Mooser in St. Petersburg und Robert Oboussier in Paris, München und Berlin.

1. Musikreferat der Zeitungen

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| AARAU: | Hermann Gattiker (H. G.) |
| <i>Aargauer Tagblatt:</i> | Oper |
| E. A. Hoffmann (E. A. H.) | Zürich: Dr. Eduard Briner |
| | Basel: Dr. Hans Ehinger (eg.) |
| ARBON: | <i>Berner Tagblatt:</i> |
| <i>Thurgauer Arbeiterzeitung:</i> | Ernst Kappeler (k.) Konzert |
| M. Meyer (r.) | Fritz Neumann (-nn.) Kon- |
| | zert und musikal. Anlässe |
| BASEL: | Emil Ernst Ronner (Rr.) |
| <i>Basler Nachrichten:</i> | Dr. Rudolf Th. Weiss |
| Prof. Dr. Wilhelm Merian (m.), | <i>Neue Berner Zeitung:</i> |
| zeichnender Musikredaktor | Kurt Joss (-ss.) |
| Dr. Hans Ehinger (e.) | <i>Berner Tagwacht:</i> |
| Dr. Leo Eder (-ck) | Hans Weltner (wr.) |
| Frl. Marta Walter (M. W.) | Fritz Hug (hg.) |
| Dr. Walter Nef | |
| Dr. A. Zellweger | |
| Zürich: | BIEL: |
| Prof. Dr. Fritz Gysi (f. g.) | <i>Bieler Tagblatt:</i> |
| Bern: Kurt Joss | E. Schmid-Lohner |
| <i>Nationalzeitung:</i> | BURGDORF: |
| Otto Maag (O. M.), zeichnen- | <i>Burgdorfer Tagblatt:</i> |
| der Musikredaktor | Dr. Max Widmann (w.) |
| Dr. Werner Lüthy (Wy.) | |
| Harry Goldschmidt (H. G.) | |
| Zürich: Prof. Dr. Fritz Gysi | CHUR: |
| BELLINZONA: | <i>Neue Bündner Zeitung:</i> |
| <i>Il Dovere:</i> | Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez |
| Walter Jesinghaus | (Chz.) |
| Zurigo: | <i>Der freie Rätler:</i> |
| Camillo Valsangiacomo | Dr. Emil Hügli (E. H.) |
| BERN: | FRAUENFELD: |
| <i>Der Bund:</i> | <i>Thurgauer Zeitung:</i> |
| Dr. Fritz de Quervain (Q-n.) | Dr. E. Philippe (Ph.) |
| Konzert | |

GENEVE:

Journal de Genève:

Albert Paychère
Jacques Guilloux

Henri Gagnebin

Tribune de Genève:

Edouard Combe (Ed. C.)
Otto Wend (O. W.)
Jean Marteau (J. M.)

La Suisse:

Aloys Mooser (Al. M.)

GLARUS:

Glarner Nachrichten:

Dr. Hans Trümpp (H. T. / t.)
Jacob Gehring (J. G.)
Erich Schmid (E. S.)

LAUSANNE:

Gazette de Lausanne:

René de Cérenville
Edouard Herzog

Gustave Doret

Feuille d'Avis de Lausanne:

Henri Jaccard

Tribune de Lausanne:

Aloys Fornerod

LUZERN:

Luzerner Neueste Nachrichten:

Otto Marchi (O. M.)

Luzerner Tagblatt:

Dr. Franz Brenn (Fr. Br.)

Vaterland:

J. Etlin (-n.)

NEUCHÂTEL:

Feuille d'Avis de Neuchâtel:

M. F. Gaudard

SCHAFFHAUSEN:

Schaffhauser Intelligenzblatt:

Walter Hauser (W. Hr.)

SOLOTHURN:

Solothurner Zeitung:

Josef Remenyi (yi)

ST. GALLEN:

St. Galler Tagblatt:

Dr. Hans Galli

Die Ostschweiz:

V. Baumgartner (V. B.)

STÄFA:

Zürichsee-Zeitung:

Carl Gut (C. G.)

THUN:

Oberländer Tagblatt:

Paul Kunz (P. K.)

VEVEY:

Feuille d'Avis de Vevey:

F. Demierre (F. D.)
F. Müller (F. M.)

WETZIKON:

Der Freisinnige:

Hans Oser
Oskar Schwarzenbach (-z-)
Hanns Ehrismann (H. E.)
Hans Schaad

WINTERTHUR:

Der Landbote:

Hermann Spelti (Sp.)

Neues Winterthurer Tagblatt:

Fred Sallenbach (F. S.)

ZÜRICH:

Neue Zürcher Zeitung:

Ernst Isler (E. I.) Konzert
Dr. Willi Schuh (-uh) Oper,
Konzert
Ernst Tobler (E. Tb.) Kon-
zert, Oper, Operette
Dr. Paul Sieber (P. S.)
H. S. Sulzberger (H. S. S.)
Dr. Eduard Briner (E. Br./eb.)
Casimir Schnyder (C. Sch.)

Max Schindler (M. Sch.)	Hermann Leeb (-ee-)
Dr. Wssewolod Lütschg (ltg.)	Dr. Hans Galli (G.)
Radio	
Joachim Ernst (J. E.)	<i>Volksrecht:</i>
Schallplatten	Peter Campell (C.)
Basel: Dr. Hans Ehinger (Ehr.)	<i>Die Tat:</i>
Winterthur und St. Gallen:	Robert Oboussier
Dr. Willi Schuh (-uh.)	Dr. Eugen Thiele (et.)
Genf: Dr. Willy Tappolet (tt.)	Rolf Liebermann (rl.)
<i>Tages-Anzeiger:</i>	<i>Die Weltwoche:</i>
Prof. Dr. Fritz Gysi (fg.)	Dr. Peter Mieg (P. Mg.)
<i>Neue Zürcher Nachrichten:</i>	Dr. Rudolf Rufener (R. R.)
Hermann Odermatt (-tt.)	Schallplatten

2. Zeitschriften

Schweizerische Musikzeitung:

Redaktor: Karl Heinrich David

Hauptsächliche Mitarbeiter:

Zürich: K. H. David, Dr. Willi Schuh, Ernst Isler,
H. S. Sulzberger, Anna Roner

Basel: Dr. Hans Ehinger, Dr. Walter Nef

Genève: Dr. Willy Tappolet

Winterthur: Hermann Spelti

Bern: Kurt Joss

St. Gallen: Dr. Walter Müller

Luzern: Dr. Franz Brenn

Neuchâtel: F. Maibach

Biel: Hans Berchtold

Dissonances:

R.-Aloys Mooser

«Suisse Romande» (Revue de littérature, d'art et de musique):

Igor Markevitch

Jean Marteau

MUSIKALISCHE ZEITSCHRIFTEN

1. SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG, Organ des Schweizerischen Tonkünstlervereins, des Schweizerischen Gemischten Chorverbandes, der Sektion Schweiz der Internationalen Gesellschaft für neue Musik. Redaktion: Karl Heinrich David, Zürich. Erscheinen: monatlich zweimal*. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich. Verlagsort: Zürich.
* erscheint ab 1. Jan. 1940 nur noch einmal im Monat.
2. SCHWEIZ. MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER* (*Feuillets de pédagogie musicale*), offizielles Organ des Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes. Redaktion: E. A. Hoffmann, Aarau; A. Fornerod, Lausanne. Erscheinen: monatlich zweimal. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich. Verlagsort: Zürich.
* wird ab 1. Januar 1940 durch ein internes „Mitteilungsblatt“ ersetzt.
3. DISSONANCES, Revue musicale indépendante. Redaktion: R.-Aloys Mooser. Erscheinen: monatlich. Verlag: Rue des Chaudronniers, 7. Verlagsort: Genf.
4. EIDGENÖSSISCHES SÄNGERBLATT (*Chronique des Chanteurs*), offizielles Organ des Schweizerischen Sängervereins. Redaktion: Robert Thomann, Zürich. Erscheinen: Mai bis Oktober monatlich einmal, November bis April monatlich zweimal. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich. Verlagsort: Zürich.
5. VOLKSLIED UND HAUSMUSIK, Organ der Schweizerischen Vereinigung für Volkslied und Hausmusik. Redaktion: Alfred Stern, Zürich, und Walter Tappolet, Zürich. Erscheinen: monatlich einmal. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich. Verlagsort: Zürich.
6. DAS ORCHESTER, schweizerische Monatsschrift zur Förderung der Orchester- und Hausmusik. Offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverbandes. Redaktion: Alfred Piguët-de-Fay, Zürich. Erscheinen: monatlich einmal. Verlag: M. Ochsner. Verlagsort: Einsiedeln.
7. SCHWEIZERISCHE INSTRUMENTALMUSIK (*L'Instrumentale suisse / Instrumentale svizzera*), offizielles Organ des Eidgenössischen Musikverbandes, des Schweizerischen Tambouren-Verbandes, sowie des Verbandes Schweizerischer Spiel-Unteroffiziere. Redaktion: R. Blaser-Egli, Luzern. Erscheinen: monatlich zweimal. Verlag: Keller & Co. Verlagsort: Luzern.

8. DER ORGANIST, offizielles Organ der Reformierten Organistenverbände der Schweiz. Redaktion: Max Boesch, Zürich. Erscheinen: monatlich zweimal. Verlag: Zürcher Organistenverband. Verlagsort: Zürich.
9. DER CHORWÄCHTER, Monatsschrift für katholische Kirchenmusik. Offizielles Organ der schweizerischen Cäcilienvereine. Redaktion: P. Pirmin Vetter, Einsiedeln; P. E. Omlin, Engelberg; J. B. Hilber, Luzern. Erscheinen: monatlich einmal. Verlag: Meinrad Ochsner. Verlagsort: Einsiedeln.
10. DER EVANGELISCHE KIRCHENCHOR, offizielles Organ des Schweiz. Kirchengesangsbundes. Redaktion: Th. Sieber, Weinfelden; E. Bühler, Richterswil. Erscheinen: monatlich einmal. Verlag: Buchdruckerei Berichthaus. Verlagsort: Zürich.
11. EVANGELISCHE MUSIKZEITUNG, offizielles Organ des Verbandes schweiz. Posaunenchöre. Redaktion: S. Müller-Streit, Seen-Winterthur. Erscheinen: monatlich einmal. Verlag: E. Ruh, Adliswil. Verlagsort: Spiez.
12. SCHWEIZERISCHE SÄNGERZEITUNG, offizielles Organ des Schweizerischen Arbeiter-Sängerverbandes. Redaktion: Arbeiterkanzlei. Erscheinen: monatlich zweimal. Verlag A. Schindler, Badgasse 47. Verlagsort: Bern.
13. SCHWEIZERISCHES MUSIKERBLATT (*Bulletin musicale Suisse*), Organ des Schweizerischen Musikvereins (SMV.). Redaktion: Hans Brunner, Basel. Erscheinen: monatlich zweimal. Verlag: Schweizerischer Musikverband. Verlagsort: Basel, durch J. Keller.
14. SCHWEIZERISCHE HANDHARMONIKAZEITSCHRIFT. Redaktion: Egli, Postfach 265, St. Gallen. Erscheinen: monatlich zweimal. Verlag: Zollikofer. Verlagsort: St. Gallen.
15. THEATER - ILLUSTRIERTE, offizielles Organ des Schweiz. Bühnenverbandes. Redaktion: Dr. M. Teilacker, Zürich. Erscheinen: September-Mai monatlich. Verlag: Graphische Anstalt C. J. Bucher AG. Verlagsort: Luzern.
16. SCHWEIZERISCHE RADIOZEITUNG. Redaktion: Dr. Weber, Wil. Erscheinen: wöchentlich Samstag. Verlag: Ringier & Co. Verlagsort: Zofingen.
17. DER RADIOHÖRER. Redaktion: Frl. Dr. Schmid, Zürich; Dr. Bulliger, Bern. Erscheinen: wöchentlich Samstag. Verlag: Ringier & Co. Verlagsort: Zofingen.

-
18. LE RADIO. Redaktion: Sofer S. A., Rue Pichard 22, Lausanne, Rue d'Amérique 7, Genf. Erscheinen: wöchentlich Freitag. Verlag: Sofer S. A., Lausanne, Rue Pichard 22. Verlagsort: Lausanne.
 19. RADIOPROGRAMM. Redaktion: Frl. Dr. Schmid, Zürich; Dr. Bullinger, Bern. Erscheinen: wöchentlich Samstag. Verlag: Ringier & Co. Zofingen.
 20. RADIOPROGRAMMA. Verlagsort: Bellinzona.
 21. SCHWEIZER MUSIKHANDEL UND -INDUSTRIE (*Journal Suisse du Commerce et de l'industrie de la musique*), offizielles Organ des Zentralverbandes Schweizerischer Musikinstrumenten-, Sprechmaschinen- und Radio-Fabrikanten und -Händler und seiner Gruppen, des Verbandes Schweizerischer Radio-Fabrikanten, sowie des Verbandes der Musikalienhändler und -Verleger in der Schweiz. Redaktion: Dr. W. A. Immer, Bern; Maurice Foetisch, Lausanne. Erscheinen: monatlich. Verlag: K. J. Wyss, Erben. Verlagsort: Bern.

MUSIKVERLEGER

Die wichtigsten Musikverlage, die einen grossen Teil des schweizerischen Musikschaffens ediert und die Werke einzelner Komponisten fast vollständig herausgebracht haben, sind:

in der deutschen Schweiz:

Gebr. Hug & Co., Zürich

in der französischen Schweiz:

Foetisch Frères, S. A., Lausanne

Henn, S. A., Genève

weitere Musikverlage (nach Orten alphabetisch):

Adliswil:	Emil Ruh
Ballwil:	R. Jans
Basel:	H. Blattner (Handharmonika)
«	Ernst Vogel
«	Zell's Musikverlag
Bern:	Müller & Schade
Brütisellen:	Festheftkommission der Vereinigung der Bezirks- und Gau-Gesangverbände des Kantons Zürich (E. Baur)
Cham:	Hans Willi
La Chaux-de-Fonds:	G.-L. Pantillon
Dornach:	W. Sauer (Blasmusik)
Einsiedeln:	M. Ochsner (kath. Kirchenmusik)
Emmishofen:	H. Bohne (Blasmusik)
Genève:	Editions du siècle musical, S. A.
Hochdorf:	A. Gander
Lausanne:	Jobin & Cie.
Le Locle:	Ch. Huguenin
Zürich:	G. Helbling (Handharmonika)
«	Musikhaus Hüni
«	C. Ramspeck
«	W. Reissbrodt
«	Zürcher Liederbuchanstalt

Verbesserungen und Ergänzungen

ZUM 1. BAND:

Seite 137: In Notenbeispiel II (Hans Huber) sollen die Streichinstrumente auf dem ersten, nicht erst auf dem zweiten Viertel einsetzen.

Seite 205: Neuer Abschnitt, Zeile 6: Der Leiter des St. Galler Domchores heisst Josef Scheel (nicht Scherb).

Seite 255: Letzter Absatz, erste Zeile: An der Spitze des St. Galler Konzertvereins steht seit 1917 (nicht 1937) Othmar Schoeck.

Seite 281: Der Verfasser des Artikels «Blasmusikwesen» heisst R. Blaser-Egli (nicht H. Blaser-Egli).

ZUM 2. BAND (MUSIKERLEXIKON):

Balmer, Luc: Konzertwerke: Konzert für 2 Vcl. und Orch. [M.]. / neu: Orchesterwerke: Sinfonische Suite (Umarbeitung des Duo für Viol. und Vcl.), 1939 [M.].

Blum, Robert: neu: Gesang mit Instrumenten: Vier Gesänge am Meer (Inez Maggi) für Tenor, Kammerchor und Kammerorchester [M.]. / Bühnenwerke: Musik zu «Das grosse Welttheater (H. v. Hofmannsthal), 1939 [M.].

Burkhard, Paul: neu: Das Berner Oberlandspiel (C. von Arx), 1939 [M.].

Courvoisier, Walter: Klavierwerke: op. 22 Variationen über ein eigenes Thema in D-Dur [Ries & Erler, nicht M.].

David, Karl Heinrich: Kammermusik: Sonate für Viol. und Klav., 1939 [Hug, nicht Univ.-Edit.].

Frey, Emil: neu: Chorwerke: 121. Psalm für Sopr.-Solo, gem. Chor und Org., 1939 [M.].

Honegger, Arthur: Am Schluss des Werkverzeichnisses (S. 101) ist die Rubrik «Radio» zu streichen, da das dort genannte Werk schon auf S. 100 (12. Zeile von unten) genannt ist.

UNIVERSAL
LIBRARY



108 494

UNIVERSAL
LIBRARY